

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XLII

March and April, 1950

Nos. 3 and 4

ERNST JÜNGERS ABENDLÄNDISCHE WENDUNG

WILLIAM H. REY
Grimmell College

Als ich während des Krieges kurz mit Ernst Jünger zusammentraf, war mir seine Photographie aus den „Stahlgewittern“ noch in Erinnerung. Ich entsann mich seiner zahlreichen Verwundungen im ersten Weltkrieg, des „Pour le Mérite“, den er für außergewöhnliche Tapferkeit vor dem Feind erhalten hatte und erwartete, das Urbild des schneidigen preußischen Offiziers in ihm zu finden. Statt dessen erschien ein kleiner Mann von schwächlicher Gestalt, der von jeder militaristischen oder gar heroischen Attitude frei war und eher einen gebrechlichen Eindruck machte. Er schien sich in seiner Uniform nicht sehr behaglich zu fühlen. In der Tat wirkte dieses militärische Kleidungsstück wie eine Art historisches Kostüm, das zu der Realität seiner Züge in deutlichem Widerspruch stand. Denn dieses bleiche, zerfurchte Gesicht unter metallisch grauem Haar war nicht das Gesicht eines Soldaten, sondern das eines Grüblers. Vor allem die Augen, wie von langem nächtlichen Lesen gerötet, zeigten einen angestregten und zugleich abgewandten Ausdruck. Der Blick, der aus tiefen Schatten kam, hatte sich eine vogelhafte Schärfe bewahrt und schien ständig bemüht, Hindernisse zu durchdringen, die sich ihm in einer Welt jenseits des Raumes entgegenstellten. Hier offenbarte sich, was er später mit einer leisen, ironisch gefärbten Stimme bestätigte: Daß die Gefahren und Abenteuer des Krieges nichts mehr für ihn bedeuteten, daß er schon seit Jahren auf Expeditionen im Reiche des Geistes begriffen sei und so eine höhere Zone der Gefahr erreicht habe.

Damit hatte er selbst die tiefgehende Wandlung in seiner Haltung angedeutet, die nun seit etwa einem Jahrzehnt sichtbar geworden ist. Sie hat ihn aus dem Lager des aggressiven Nihilismus zu einer Position geführt, die als neuer Humanismus bezeichnet worden ist. Dieser Übergang von einem Extrem zum anderen forderte begreiflicherweise die Kritik heraus. Die Auseinandersetzung um Jünger begann in Deutschland bereits in den ersten Jahren des Krieges, nach dem Erscheinen der „Marmorklippen“ (1939). Dies darf vielleicht als das erstaunlichste Buch bezeichnet werden, das im Dritten Reich veröffentlicht worden ist. Denn hier wurden (zwar mit den Mitteln der Symbolik, aber doch durchaus

verständlich) die Greuel des Regimes und die verbrecherische Natur seiner Vertreter öffentlich bloßgestellt. * Der persönliche Mut des Autors erregte damals noch mehr Aufsehen als das Buch selbst. Zweifellos hat ihn nur sein hohes Ansehen in nationalistischen Kreisen vor dem Zugriff der Gestapo geschützt. Es war jedoch unvermeidlich, daß sich nunmehr die bisherige Gefolgschaft, vor allem in der deutschen Jugend, gegen ihn erhob und ihm seine eigene Vergangenheit als moralische Verpflichtung entgegenhielt. Jünger hat sich damals sehr kühl mit dem Anspruch auf die schöpferische Souveränität des Dichters verteidigt, die sich durch überwundene Etappen der persönlichen Entwicklung nicht beschränken lasse. In der Zeit des Blitzkrieges konnte er dies tun, ohne sich dem Vorwurf des Opportunismus auszusetzen. Im Interesse einer sachlichen Würdigung seiner Motive muß daher auch hier festgestellt werden, daß sich seine Wandlung nicht unter dem Eindruck einer bevorstehenden Niederlage Deutschlands vollzog. Jedoch zeigte sich schon damals, daß sich ein Autor von so verhängnisvoller Wirkung wie Jünger dem Problem der geistigen Verantwortung nicht einfach mit dem Hinweis auf seine geistige Bewegungsfreiheit entziehen kann.

Die Bedeutung Jüngers für das Deutschland der Gegenwart (und der Zukunft) darf nicht unterschätzt werden. Wie Clara Menck in einem Bericht erklärt (*Review of Politics* VIII, 3), wird er allgemein als der wichtigste lebende deutsche Schriftsteller betrachtet. Sein Manifest „Der Friede“, in den Jahren 1941-43 verfaßt und zunächst in Deutschland nicht gedruckt, ist in zahlreichen Abschriften von Hand zu Hand gegangen und hat auch bei alten Gegnern des Nationalsozialismus tiefen Eindruck gemacht. Es ist also nicht länger möglich, Jünger als einen ärgerlichen Fall geistiger Entartung abzutun. Ebenso wenig läßt er sich auf die Rolle eines Propagandisten für das Dritte Reich beschränken. Schon das geistige und stilistische Niveau seiner Produktion hebt ihn darüber hinaus. Seine Absage an das nationalsozialistische Regime zur Zeit dessen größter Machtentfaltung und die abendländische Wendung seines Denkens verleiht ihm eine starke individuelle Prägung. Zugleich aber markieren die Stationen seiner persönlichen Entwicklung Wendepunkte jener Fieberkurve, in der die Krise der Zeit sichtbar wird.

Diese Krise ist das Thema seines Lebens. Er hat sie verkündet, bejaht, gefördert. Fasziniert von dem Ausbruch der Elementargewalten im ersten Weltkrieg, hat er über den Untergang einer Welt triumphiert, die für ihn jeden Sinn verloren hatte. Mit lustvollem Schauer und zugleich wissenschaftlicher Präzision hat er ihren Sturz in den Abgrund verfolgt. Er hat nichts zu ihrer Rettung getan. Daß Gott tot sei und der Mensch als Individuum verloren, war die fundamentale Erfahrung seiner Jugend. In den Wirbeln der Materialschlacht zerrissen die letzten

* Jünger hat sich später gegen die einseitige Interpretation der „Marmorklippen“ als eines politischen Schlüsselromans gewandt, aber die Beziehung des Buches zu der Entwicklung in Deutschland zwischen dem ersten Weltkrieg und dem Dritten Reich ist doch offenkundig.

verhüllenden Schleier einer pietätvollen Tradition. Die Vernichtung drohte total zu werden. Hinter den Rauchfahnen der Explosionen öffnete sich das Nichts. Jünger ist vor diesem Abgrund nicht zurückgeschreckt. In bewußtem Gegensatz zu allen zeitgenössischen Fluchtversuchen in ein museales Refugium hat er diese lebensgefährliche Konfrontation bejaht und zum Charakteristikum der Zeit erklärt. Im Zeitalter der Katastrophen lebend, hat er die Katastrophe zum a priori seines Denkens gemacht. Die Frage, die sich aus dieser heroischen Konsequenz ergab, war: Ist Leben unter einer solchen äußersten Bedrohung möglich? Jünger hat diese Frage bejaht. Zwar waren, nach seiner Meinung, der Bürger und das freie Individuum vor dem „Angriff des Todes“ nicht zu retten. Als Vertreter einer sterbenden Epoche waren sie zum Untergang verurteilt. Als Gestalten der Zukunft sah Jünger den Krieger und den „Arbeiter“, die der elementaren Bedrohung gewachsen sind, weil sie „jenseits von Gut und Böse“ stehen und selber teil am Elementaren haben. Da sich aus „Feuer und Blut“ die Umrisse einer neuen Zeit zu erheben schienen, proklamierte er den Krieg als schöpferisches Prinzip, predigte den Kult der Macht um der Macht willen und erkannte in der autonom gewordenen Technik die treibende und formende Kraft der Gegenwart an. Seine Analyse und seine Prophetie schienen zu stimmen. Der Anbruch des Dritten Reiches konnte als Bestätigung und Erfüllung zugleich erscheinen. Da setzt die Reaktion ein. Die Realität der Tyrannei gerät mit der Utopie der reinen Macht in Widerspruch. Neben der Enttäuschung des Theoretikers, neben der aristokratischen Abscheu des Kriegers gegen die Vertierung des „Gesindels“ keimt eine neue Erfahrung: Leiden und Mit-leiden. Mit dieser menschlichen Regung ist die Wendung zum Menschen – und zu Gott – eingeleitet. Jünger, der entschiedenste Anwalt des nihilistischen Nationalismus, der Apostel der Gewalt und des Vernichtungskrieges sucht den Weg zum Geist, zum Frieden, zu Europa.

* * * * *

Es mag an der Zeit sein, die abenteuerliche Kurve, die das Denken dieses Mannes beschrieben hat, nachzuzeichnen und den Standpunkt näher zu umreißen, den er heute einnimmt. Daß die Bemühung um Sachlichkeit eine notwendige Voraussetzung für einen solchen Versuch darstellt, versteht sich von selbst. Jünger ist nach dem Kriege auch außerhalb Deutschlands nie interpretiert, sondern immer nur angegriffen oder verteidigt worden. Die Beurteilung, die er erfuhr, war entweder von sentimental oder von moralischen Gesichtspunkten bestimmt. Im ersten Fall erscheint er als rührende Figur, als Vertreter des „wahren“ deutschen Geistes auf seinem Prüfungsgang durch Nacht zum Licht. Im andern Fall tritt er als der Wolf im Schafspelz auf, dessen „rapide Transformation“ Zweifel an der Echtheit seiner Bekehrung weckt. So kommt es, daß etwa Louis Clair in seiner Einleitung zu der Übersetzung „The Peace“ feststellt: „The Peace represents Juenger's definite break with the values of his past“, während Eugen Gürster-Steinhausen in dem glei-

chen Buch ein „Narkotikum des Vergessens ohne Reue“ sieht („Rätsel Deutschland“, *Neue Rundschau* 7). Eine vorurteilslose Prüfung der neueren Produktion Jüngers ergibt, daß beide Feststellungen unzutreffend sind. Einmal finden sich in Jüngers letzten Veröffentlichungen wesentliche Werte und Begriffe aus seiner nationalistischen Vergangenheit, die nur in einen anderen Rahmen gestellt sind. Zum andern hat er, wie schon betont, die Greuel des nationalsozialistischen Regimes schonungslos angeprangert.

Allerdings, Jünger ist keine Bekennergatur. Kühle Distanz von den inneren und äußeren Dingen erscheint ihm eine notwendige Voraussetzung für die Treffsicherheit der Beobachtung. Man wird vergebens in seinen Schriften nach Gefühlsausbrüchen suchen. Die Intensität des Erlebens verrät sich nur durch den metallischen Glanz der Formulierung, die in der Flamme intellektueller Leidenschaft ausgeglüht worden ist. Daher bleiben auch in seinen letzten Aufzeichnungen die Erschütterungen des Gemüts unsichtbar. — „Ernstel ist tot, gefallen, mein gutes Kind . . .“ Diese kurze Tagebuchnotiz vom 12. Januar 1945 („Strahlungen“; *Die Arche*, Zürich) ist eher geeignet den Schmerz um den Verlust des Sohnes zu verhüllen, als ihn zu offenbaren. Bei dieser Bemühung um äußerste Beherrschung des Gefühls ist es begreiflich, daß sich Jüngers Wandlung nicht über den Weg nach Damaskus vollzogen hat. Seine Begegnung mit Gott ist keine seelische Erschütterung sondern eine intellektuelle Erfahrung. Der Zugang zur Theologie führt für ihn durch die Erkenntnis:

„Ich muß mir Gott zunächst beweisen, ehe ich an ihn glauben kann. Das heißt, ich muß den gleichen Weg zurückgehen, auf dem ich ihn verließ.“ („Strahlungen“)

Aus dem gleichen Grunde beschreiben die letzten Veröffentlichungen seine Wandlung nicht als moralische Bekehrung sondern als historischen Prozeß, der tief mit dem Schicksal der Epoche verbunden ist. Die Bemerkung, daß er seine Aufzeichnungen als „Logbuch“ der Zeit verstanden wissen wolle, zeigt klar die Position, die er sich selber zuweist. Seine wesentliche Bemühung war stets darauf gerichtet, geistige Diagnosen zu geben, tief-sichtige Momentaufnahmen der epochalen Explosion, als die er die Gegenwart erkannte. Seine persönlichen Reaktionen verraten sich eigentlich nur in den Äußerungen des Unbewußten, wie zum Beispiel in dem Traum von einem katastrophalen Erdbeben, dessen symbolischer Charakter offenkundig ist:

„Ich sträubte mich zunächst dagegen, stürzte mich aber dann doch in den Vernichtungswirbel wie in einen rotierenden Schacht. Der Absprung war mit Lust verbunden, die das Entsetzen begleitete und überwand . . . Wie eine Fahne, die versinkt, war Trauer, daß ich nicht standgehalten hatte, da.“ („Strahlungen“)

Die Entwicklungskurve Jüngers wird durch einen Blick auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund besser verständlich. Schon die kurze Skizze seiner Gedanken hat gezeigt, wie tief er im Schatten Nietzsches

steht. Er repräsentiert eine Gruppe der deutschen Jugend, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts heranwuchs und sich gleichsam als ausführendes Organ des großen Zertrümmerers betrachtete. Weder die satte Leere der bürgerlichen Existenz, noch die müde Skepsis des *fin de siècle* entsprach ihrer Lebenstimmung. Sie fühlten sich abgestoßen von dem Schauspiel eines Jahrhunderts, das den Glauben an sich selbst verloren hatte und an den eigenen Fundamenten zu zweifeln begann. Im Zwielicht der allgemeinen Unsicherheit entschlossen sich diese jungen Intellektuellen, Nietzsche ernst zu nehmen. Sie schreckten vor dem Gedanken nicht zurück, seine Theorien in die Tat umzusetzen. Geladen mit vitaler Energie, warteten sie auf das Signal zum Aufbruch, auf die großen Untergänge, die der Meister verheißen hatte. Die Prophetie des europäischen Nihilismus hatte sich hier als bestimmendes Bildungserlebnis niedergeschlagen. Der Zusammenbruch der europäischen Kultur erschien als unabwendbares Schicksal, der Vollzug der Umwertung aller Werte als Auftrag der jungen Generation. Diese nach Gefahren hungernde Jugend ließ sich nur zu bereitwillig von dem Lob der Raubtierinstinkte, von dem Preis des Krieges als „das große Leben“ faszinieren. Begierig, das Abenteuer von Weltuntergang und Zeitenwende zu bestehen, erkannte sie die Suprematie der Macht gegenüber der Idee, des Triebes gegenüber dem Geist an. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges erschien ihr als die Revolte des Elementaren gegen die Herrschaft der bürgerlichen Vernunft. Sie stürzte sich in seine vulkanische Landschaft, ohne zu kritischer Selbstbesinnung gekommen zu sein.

Es ist bezeichnend für die Härte dieser Naturen, daß sie auch der Schrecken der Materialschlacht nicht zur Umkehr zwingt. Der Krieg, der den bürgerlichen Menschen zerbricht oder zu pazifistischer Opposition aufruft, wird für Jünger und seine Gefährten zur großen Erfüllung. Die Gestalt des Kriegers, die bei Nietzsche literarische Figur bleibt, tritt hier in die Wirklichkeit. Die Theorie wandelt sich zum Erlebnis und erhält so ihre konkrete Bestätigung. Nach dem Bildungserlebnis Nietzsche wird der Krieg Jüngers großes Urerlebnis, das für zwei Jahrzehnte sein Denken bestimmt. In den Trichterfeldern der Westfront wird der Zusammenbruch der bürgerlichen Werte Ereignis. Hier wirft die Technik die Maske des Fortschritts ab und offenbart ihren Herrschaftsanspruch über eine entgötterte Welt. Und hier wird für ihn die Ebene des Humanen in Fetzen geschossen. Der Mensch wird ins Biologische zurückgeworfen. Er erscheint nur noch als Freund oder Feind. Die Menschheit wird unversöhnlich durch die Front zerrissen. Es gibt nur noch eine Lebenseinheit: die Nation. Und ihr Verhältnis zu anderen Nationen ist grundsätzlich bestimmt durch die Alternative Triumph oder Untergang, — denn die Zeit ist reif für die Weltherrschaft.

Diese Erfahrungen hat Jünger in der Nachkriegszeit formuliert. Die Niederlage Deutschlands fiel dabei nicht ins Gewicht. Sie war ihm nicht eine Warnung sondern eine Provokation, das Urteil der Geschichte um-

zukehren. Die Front gegen das bürgerliche Jahrhundert wird zur Front gegen die Zivilisation des Westens ausgebaut, Deutschland zur totalen Mobilmachung gegen Europa aufgerufen. Niemand hat in diesen Jahren den Frieden, die Humanität, die Freiheit schärfer angegriffen als Jünger, niemand mit so grausamer Verwegenheit die Unvermeidlichkeit des neuen Weltbrandes konstatiert. Das eigentümlich Erregende der Schriften dieser Jahre liegt darin, daß hier der Triumph des Elementaren in Formulierungen von höchster Prägnanz vorgetragen, der Sieg des Irrationalen über die Vernunft mit logischer Schärfe nachgewiesen wird. Von einem dämonischen Willen zum Schicksal erfaßt, kehrt sich der Geist gegen sich selbst und bejaht in der kalten Leidenschaft der Erkenntnis die Zerstörung seiner eigenen Fundamente. So wiederholt sich hier in einem viel weiter vorgeschrittenen Stadium der europäischen Krise das beängstigende Schauspiel der Selbstverleugnung des Geistes, das sich bereits in Nietzsches Denken ereignet hatte. In beiden Fällen entspringt diese Selbstverleugnung einer tief verborgenen Verzweiflung an dem Sinn der menschlichen Existenz. Mit der Entthronung Gottes hat das Individuum seine metaphysische Verankerung verloren. Der reine Humanismus bietet keine Lösung mehr in einer Welt, die vom Sturz ins Chaos bedroht ist. Angesichts seiner Verfallenheit an die Elementargewalten bleibt dem gottlosen Menschen nichts als Panik. Von hier aus gesehen, erscheint der Nihilismus Jüngers als ein äußerster Versuch, diese Panik zu überwinden; als eine radikale Gewaltanstrengung, in dem Zusammenbruch der Zeit eine Position zu gewinnen, die der Zerstörung entrückt ist und so innere Sicherheit verheißt. Da der Untergang der bürgerlichen Welt und ihrer Werte historisches Schicksal ist, wird er bejaht. Da der Mensch verfallen ist, wird die Menschlichkeit als unnützer Ballast abgeworfen. Da die Souveränität des Geistes sich als Illusion erwiesen hat, wird sie durch die Souveränität der Gewalt ersetzt. Freiheit und Gehorsam werden als identisch erklärt. Die Technik, die in einer totalen Revolution das Antlitz der kommenden Epoche formt, diktiert Lebensstil und Wesensart der künftigen Geschlechter. Ihr Diktat wird anerkannt. Das Ergebnis ist ein Typ, den Jünger als den „reinen Techniker der Macht“ bezeichnet hat. Dieser Typ hat in der Tat den Schrecken überwunden. Als „kalte wurzellose Existenz“ ist er seelisch unverwundbar geworden, – weil er seine Seele verloren hat. Das Individuum ist zum anonymen Operateur der Machtmaschinerie reduziert und kann nach Belieben ausgewechselt werden. Selbst sein Tod läßt keine Lücke zurück.

Bis zu welchem Stadium der Entgeistigung dieses nihilistische Experiment auch immer vorgetrieben werden mag, – es bleibt doch offenkundig, daß es der Geist ist, der es unternimmt. Der Autor ist keineswegs mit seinem Produkt identisch und nimmt im Laufe seiner Bemühung gerade jene geistige Freiheit in Anspruch, die er in seinem Erzeugnis so entschieden negiert. So hat Jünger die Geistigkeit seines Wesens nie verleugnen können. Auch darin ist er ein Erbe Nietzsches. Allein die Tat-

sache seiner literarischen Produktivität beweist, daß er den Typus des Kriegers, den er verherrlichte, nie ganz rein repräsentierte. Und der Typus des „Arbeiters“ ist vollends eine Konstruktion geblieben. Dieser Dualismus seiner Natur machte Jünger zu einer problematischen Figur in den Reihen der nationalistischen Bewegung, wenn dies auch nicht so gleich sichtbar wurde. Schon der Grad seiner Bildung unterschied ihn von den Repräsentanten der Bestialität. Daher konnte die Degradierung des Geistes, zu der ihn das Erlebnis des Weltkrieges bestimmt hatte, keine endgültige Lösung bleiben. Aus der Begegnung mit der Realität des Untermenschentums im Dritten Reich erwuchs die Erfahrung seiner Andersartigkeit. Die Revolte des Elementaren gegen den Geist, die er selber in seiner Jugend angeführt hatte, mündete nicht in die aristokratische Herrschaft des Kriegers, sondern in die Tyrannei des Gesindels, der „Lemuren“. Damit war der Anstoß gegeben für die Opposition des Geistes gegen die niedere Gewalt, die seine Wandlung ausgelöst hat.

* * * * *

Die Krise in Jüngers Denken trat ein, als der Nihilismus, wie er ihn entwickelt hatte, im Dritten Reich als Utopie entlarvt wurde. Er zeigte sich nun als das, was er schon immer gewesen war: eine verzweifelte Konstruktion des wurzellosen Geistes, das gewaltsame Spätprodukt einer untergehenden Epoche, das nun selber mit in den Untergang hineingerissen wurde. Die Barbarei des Blutes siegte über die Abstraktionen des Intellekts, die Vertreter der Primitivität überwältigten die Virtuosen der reinen Macht. Zugleich ergriff die Auflösung der Werte auch die Bezirke des Soldatentums, die Jünger bewahrt wissen wollte. Der Henker trat an die Stelle des Kriegers, und damit geriet die ritterliche Wertskala von Ehre, Ruhm und Tapferkeit ins Wanken. So zeigt es sich, daß die Entrüstung Jüngers gegen die „Lemuren“ primär nicht durch moralische Empfindsamkeit motiviert ist sondern durch die Enttäuschung eines „Idealisten“. Daß es überhaupt zu dieser Enttäuschung kommen konnte, beweist, wie wirklichkeitsfremd im Grunde das Denken dieses Mannes war, der sich einen „heroischen Realisten“ nannte. In der arroganten Sicherheit seiner Analysen und Prophetien war er völlig blind für die Tatsache, wie gefährdet er selber durch die Entwicklung war, die er so laut verkündete. Ebenso wenig scheint er sich darüber klar gewesen zu sein, daß er durch die geistigen Elemente seiner Existenz viel tiefer mit dem verachteten 19. Jahrhundert verbunden war als das aus dem zeitlosen Sumpf aufgestiegene Untermenschentum. In dem Augenblick, der die Erfüllung seiner Prophetie bringen sollte, mußte er erkennen, daß die Entwicklung, die er selber so sehr gefördert hatte, über ihn hinweggegangen war und daß sich der Prophet der Barbarei plötzlich im Lager ihrer Opfer befand.

Diese unvermutete Situation hat ihn dann wohl aus dem „Übermut“ seiner Jugend herausgerissen und mit dem Erlebnis des Leidens vertraut gemacht, das er als die einzige Rettung aus der nihilistischen Verirrung bezeichnet. Aus der nihilistischen Überhebung ins Menschliche zurück-

geworfen, sieht er sich unter der Notwendigkeit, in den entfesselten Elementargewalten einen Sinn zu suchen, der über die Vernichtung erhaben ist und den Menschen aus seiner Verfallenheit an das Chaos erlöst. Diese neue Fundierung des Menschen kann nur im Bereich des Religiösen gewonnen werden. So geht Jünger den Weg zurück, über seinen eigenen Ausgangspunkt hinaus; den Weg aus der tödlichen Zone der Macht zur Quelle höchster Autorität, aus der Anarchie der Werte zu neuer religiöser Bindung.

* * * * *

Es wurde schon gesagt, daß Jüngers Wandlung keinen unbedingten Bruch mit seiner eigenen Vergangenheit darstellt. Ein solcher Akt radikaler Selbstverleugnung ist bei seiner starken Ursprünglichkeit kaum möglich. Die letzten Veröffentlichungen („Der Friede“; „Strahlungen“) zeigen sein Denken vielmehr in einer Situation des Übergangs. Ein neuer Umriß wird deutlich sichtbar, aber der Inhalt ist noch nicht voll geklärt. Es fehlt nicht an Spannungen und selbst Widersprüchen zwischen alten und neuen Positionen. So mündet eine gedämpfte Glorifizierung des Kriegers in die Utopie des Ewigen Friedens. Allerdings ist dieser Krieger nun nicht mehr definiert durch sein Verhältnis zum Elementaren. Er ist ins Traditionelle zurückgebogen und nimmt unverkennbar romantische Züge an. Gleichzeitig erhält das Heroische eine moralische Komponente und erscheint nun als Ritterlichkeit, die unter dem Gebot des Mitleids und des Schutzes der Schwachen steht.

Der Einfluß von Jüngers Vergangenheit zeigt sich auch in seiner neuen Haltung gegenüber dem Phänomen des Krieges. Kein Zweifel, der Krieg soll überwunden werden, – und dieser Programmpunkt hat manche Kommentatoren dazu veranlaßt, Jünger als Pazifisten zu feiern. Hier ist jedoch einige Vorsicht am Platze, denn die Überwindung des Krieges ist gleichsam ans Ende der Geschichte gerückt und erweist sich damit als Utopie. In der geschichtlichen Realität dagegen spielt der Krieg immer noch eine entscheidende Rolle, er ist nichts weniger als das historische Grundgesetz. „Die Menschen-Ordnung gleicht dem Kosmos darin, daß sie von Zeit zu Zeiten, um sich von neuem zu gebären, ins Feuer tauchen muß.“ Dieses Zitat aus den „Marmorklippen“ ist bezeichnend für Jüngers gegenwärtige Geschichtsauffassung. Wenn demgegenüber auf der moralischen Ebene jeder Einzelne aufgefordert wird, den Haß im eigenen Herzen zu unterdrücken und damit den Frieden zu sichern, so ergibt sich damit ein Widerspruch, der nur im utopischen Raume gelöst werden kann. Im Bereich der Geschichte dagegen sind die Quellen des Krieges der Einwirkung des Menschen entzogen, – was durchaus im Interesse des Lebensprozesses liegt. Denn der Krieg erscheint ja hier immer noch als produktive Wirklichkeit, als die vulkanische Landschaft der Regeneration. Auch jetzt ist die Geschichte für Jünger kein rationaler Vorgang. Sie wird auf dem Schlachtfeld, nicht am Konferenztisch gemacht. In „Feuer und Blut“ liegt das Geheimnis der Lebenskraft, nicht

in den Prinzipien der Vernunft. Und Religionen werden „im Donner der Apokalypse“ (Walter Schubart), nicht im Gleichmaß der bürgerlichen Welt wiedergeboren.

Vergleicht man die Deutung des Krieges in Jüngers Früh- und Spätwerk, so ist die konservative Tendenz unverkennbar. In seiner nihilistischen Periode galt ihm der Krieg als „Vater aller Dinge“, als souveränes Prinzip des Lebens in Natur und Geschichte. Nichts konnte sich dem Rhythmus von Zerstörung und Schöpfung entziehen. Die elementare Dynamik war total. Der Wandel allein besaß Dauer. — Jetzt dagegen erscheint eine metaphysische Konstante. Jünger hat erfahren, daß sich in der Flut der Erscheinungen, in den Wellen von Geburt und Tod ein Strukturgesetz des Seins und des Bewußtseins verbirgt, das der Veränderung nicht unterliegt. In der Anschauung der Pflanzenwelt hat sich ihm Maß und Regel dieser ewigen Ordnung und ihr geistiges Wesen zuerst offenbart. Damit bekennt er sich zu jenem Dualismus, den er früher so leidenschaftlich bekämpfte. Der wilden Dynamik des Blutes wird nun das unverlierbare Gesetz des Geistes gegenübergestellt. Nicht mehr in der rauschhaften Hingabe an die ungezügelte Vitalität wird die Erfüllung gesucht, sondern in der Bändigung der „heißen Lebensmächte“ durch das Prinzip der Ordnung. Mit dem „Marschallstab des Wortes“ ausgestattet, tritt der Mensch in das „wilde Wachstum“ und hebt das unvergängliche Wesen aus dem Trug der Erscheinung.

Mit dieser klassischen Wendung ergibt sich zugleich eine neue existenzielle Sicherheit für den geistigen Menschen. Sofern er an der ewigen Harmonie der Ordnung Teil hat, ist er der Vernichtung durch vulkanische Gewalten entrückt. Er hat die metaphysische Basis für eine neue Form der Selbstbehauptung gegenüber dem Untergang gewonnen und bedarf daher des nihilistischen Gewaltaktes nicht mehr, der ihm „Sicherheit“ für den Preis der Entmenschlichung verhielt. Mit der Entdeckung der „Ewigkeit der Dinge im Wort“, der Unversehrbarkeit des Geistigen durch die historische Katastrophe ist die Überwindung des Nihilismus angebahnt. Der Krieg wird nicht abgeschafft sondern in seiner Wirkung beschränkt. Er erscheint nun als ein Prozeß der Reinigung durch Feuer, Leiden und Opfer, aus dem die ewige Ordnung, erfüllt mit neuer Lebenskraft, hervortritt. Die Katastrophe wird als historisches Fegefeuer gedeutet und erhält damit eine moralische Funktion.

Mit der Anerkennung der metaphysischen Wirklichkeit des Geistes ist auch die humane Ebene wiedergefunden, auf der ein Gespräch zwischen den Völkern möglich erscheint. Die Grundsätze der Biologie werden nicht mehr auf die Politik angewandt. Der Wille zur Herrschaft, den Jünger früher als das Gesetz der Nation erkannte, soll der Bereitschaft zur Verständigung weichen. Dies ist möglich geworden durch die Liquidierung des Nationalstaats im zweiten Weltkrieg. Jetzt, nachdem das nationalistische Element „vom Feuer verzehrt“ wurde, ist die Zeit reif für die Verwirklichung der Idee Europa.

Die „Union Europa“ genügt nach Jünger jedoch nicht zur Überwindung der Krise unserer Zeit. Die Wurzeln dieser Krise reichen durch die Schicht des Politischen hinab in den religiösen Grund der menschlichen Existenz. Angesichts der gesteigerten Bedrohung des Menschen durch das hohe Potential zerstörerischer Energien ruft Jünger zu einer Mobilisierung der letzten Reserven auf. Er geht zurück zu den Quellen der europäischen Existenz und sucht die Bruchstücke der alten Fundamente zu einer Basis für den Neubau Europa zu vereinigen. Dies führt ihn mit Notwendigkeit zum Christentum.

Da der Mensch sich gegen die Dämonie des Elementaren nur behaupten kann, wenn er ihr eine religiöse Gewißheit entgegenzustellen vermag, ist der Glaube zu einer Existenzbedingung geworden. In Europa kann nur der christliche Glaube diese Bedingung erfüllen. Die christliche Moral bietet die einzig mögliche Grundlage der europäischen Sozialordnung. Und nur auf Grund der christlichen Gesinnung wird es möglich sein, eine Sphäre des Menschlichen und Göttlichen zu etablieren, die das Gemeinschaftsleben dominiert. In ihr soll die Autonomie der Technik gebrochen werden, die Maschine zum Mittel herabsinken und der Mensch sich aus dem „mechanischen Insektenleben“ zu einem Dasein erheben, das seiner würdig ist. Dies läßt sich jedoch nur erreichen, wenn der christliche Glaube nicht Privatsache bleibt sondern zu einer öffentlichen Angelegenheit erhoben wird. Auf ihm beruht die geistige Sicherheit des Einzelnen und der Gemeinschaft. Daher ist es die Aufgabe des Staates, die Religiosität mit allen Mitteln zu fördern. Die Theologie wird zur Königin der Wissenschaften erklärt. Als das Ziel der Erziehung wird die Vermittlung jener religiösen Gewißheiten bezeichnet, die allein den Einbruch geistiger Anarchie verhindern können.

Aber Jünger geht in seinem Sicherheitsbedürfnis noch einen Schritt weiter. Um eine innere Aushöhlung des Gemeinschaftsgefüges durch nihilistische Kräfte zu verhindern, fordert er ein öffentliches Glaubensbekenntnis, eine Art religiöser Loyalitätserklärung, die als Basis der Personalpolitik des Staates gedacht ist. Wer sein Vertrauen allein auf den Menschen und die menschliche Weisheit setzt, so erklärt er, kann nicht Lehrer, Richter oder Staatsbeamter sein. Das Prinzip der Toleranz und der geistigen Freiheit tritt zurück vor dem Prinzip der Autorität. Aber diese Autorität ist nun nicht mehr gegründet auf die reine Macht, sondern auf den Willen Gottes, wie er sich in der Bibel und der christlichen Kirche offenbart. Der christlichen Kirche, – denn Jünger hofft, daß sich aus dem Bündnis der christlichen Kräfte im Abwehrkampf gegen die nihilistische Diktatur die ursprüngliche Einheit des Glaubens und der Organisation wieder herstellen lasse. Damit könnte das neue Europa seine Krönung in einer engen Allianz zwischen Staat und Kirche finden. –

* * * * *

Jünger hat wohl selbst gefühlt, wie stark das utopische Element in seiner Konzeption der europäischen Zukunft ist. Ein Umstand, der auch

stilistisch durch den häufigen Gebrauch des Wortes „muß“ in dem zweiten Teil des Manifestes „Der Friede“ zustage tritt. Angesichts der erschreckenden Alternative einer neuen Katastrophe ist sein ganzes Bemühen darauf gerichtet, in der Organisation des Friedens ein Bollwerk europäischer Sicherheit aufzurichten. Hier wird mit einem eindrucksvollen Aufwand an Sorge, Logik und gutem Willen eine Restauration größten Stils diktiert – und dabei die Tatsache übersehen, daß sich die Geschichte derartige Diktate nicht gefallen läßt. Das Schicksal ähnlicher Bemühungen, die vor einem Jahrhundert unter der Losung „Thron und Altar“ unternommen wurden, könnte als Warnung dienen. Besonders problematisch erscheint die Idee einer politischen Organisation der Religiosität. Damit würde der Glaube aus der Sphäre freien persönlichen Erlebens in den Bereich der Staatsraison gerückt und müßte, mit seiner Spontaneität, zugleich die Abwehrkraft gegen die nihilistische Zersetzung verlieren. Jüngers Lösung hätte nur Aussicht auf Realisierung, wenn der Krieg zu einem tiefgreifenden religiösen Erlebnis der Völker Europas geführt hätte, welches das gesamte öffentliche Leben durchdringen und formen könnte. Ohne dies bleibt sein Europa eine künstliche Konstruktion.

Von der Frage der Realisierbarkeit abgesehen, ist seine Konzeption jedoch von geistesgeschichtlichem Interesse. Sie führt zurück in die romantische Landschaft. In einer viel gefährlicheren historischen Konstellation erscheint hier, geboren nicht aus schwärmerischem Enthusiasmus sondern aus dem tödlichen Ernst der Weltkrise, jene Vision eines christlichen Europa, die in dem bekannten Aufsatz von Novalis niedergelegt wurde. Mit ihr zeichnet sich die gleiche geistesgeschichtliche Frontstellung ab. Hier erst enthüllt sich die historische Tiefenperspektive der Jünger-schen Restauration. Sie gründet sich auf die romantische Überzeugung, daß das Verhängnis Europas mit dem Anbruch der Neuzeit begann und führt daher zurück zu einer geistigen Haltung, die ans Mittelalterliche gemahnt. Die moderne Entwicklung wird als historische Einheit begriffen, die nihilistische Krise als das notwendige Ende eines Prozesses des Zerfalls dargestellt, der mit der Lösung der universalen Bindungen begann. Aufklärung und Französische Revolution, Liberalismus und Nationalismus erscheinen als historische Stationen auf diesem Weg in die Katastrophe. Sie konnte Ereignis werden, nachdem sich in Industrie und Technik eine unerhörte Konzentration an Energie vollzogen hatte, die sich von dem Menschen nicht mehr bändigen ließ. In der destruktiven Entfesselung dieser Kräfte erhebt sich das Hohngelächter des Elementaren über die blinde Vermessenheit des bürgerlichen Individuums, das es wagte, die Technik als Mittel des Komforts und des Fortschritts zu proklamieren. Mit dem Verlust der göttlichen Autorität mußte der Fortschritt zum Untergang führen. Die Dampfmaschine ist der Auftakt zu der tragischen Symphonie der Neuzeit, die im Donner der Atombomben zu enden droht.

Diese historische Interpretation macht auch Jüngers Haltung zur Schuldfrage verständlich. Sein Bestreben ist keineswegs darauf gerichtet, das Problem der Schuld zu ignorieren oder vergessen zu machen. Das widerspräche der christlichen Gesinnung, aus der er schreibt. Er wendet sich vielmehr gegen die historische und geographische Isolierung der Verantwortung. Wenn die europäische Katastrophe das Ergebnis der universalen Entwicklung seit dem Beginn der Neuzeit ist, dann ist grundsätzlich auch die Schuld universal und kann weder auf eine Generation, noch auf eine Nation abgewälzt werden. Es gibt nur Gradunterschiede der Verantwortung. — Ohne Zweifel hat diese These in Deutschland eine besondere Anziehungskraft, weil sie als moralische Entlastung empfunden wird und dem Sieger das Recht abspricht, Richter zu sein. Auch liegt in dieser Deutung die Gefahr, daß der Begriff der Schuld im Begriff des Schicksals aufgehoben wird und die Schuldigen als Werkzeug der historischen Notwendigkeit erscheinen. Es muß daher betont werden, daß sich Jünger selbst bemüht, eine Scheidungslinie zwischen Schuld und Schicksal zu finden, indem er die moralische Verantwortung jedes Einzelnen anerkennt. Kein Verbrechen kann entschuldigt werden, so stellt er fest, weil es erzwungen oder von der Zeit gefordert wurde. Und gegenüber der Berufung auf die Notwendigkeit des Bösen führt er das Wort aus dem Matheus-Evangelium an: „Es muß ja Ärgernis kommen; doch weh dem Menschen, durch welchen Ärgernis kommt!“

In seinem neuesten utopischen Roman „Heliopolis“ (*Heliopolis-Verlag*, Tübingen, 1949) wiederholt Ernst Jünger die Wendung zu der christlichen Kultur des Abendlandes auf einer höheren Ebene. Die Hoffnungen auf den Frieden haben sich nicht erfüllt. Seine „Union Europa“ ist eine Konstruktion geblieben. Die Serie der Weltkriege und „Weltbürgerkriege“ ist noch nicht zu Ende, der Tiefpunkt der Krise noch nicht erreicht. Bewegt von der Sorge um den Menschen, blickt Jünger über das Zeitalter der Katastrophen hinaus und stellt die Frage nach dem geistigen Schicksal der Überlebenden. Sein Problem lautet: Wie ist Freiheit in einer Zukunft möglich, in der das Individuum von der Masse verschlungen zu werden droht? Wie kann sich der Geist behaupten gegenüber der Kombination von unbeschränkter Macht und einer Technik, die den Zustand der Perfektion erreicht hat? Und schließlich: Wie läßt sich das Gute verwirklichen, wenn die Wirklichkeit der Herrschaft der Instinkte, der Diktatoren und der Dämonen unterworfen ist? — Dies ist grundsätzlich das gleiche Problem, dem er sich im Dritten Reich gegenüber sah. Es kann daher nicht überraschen, daß Jüngers Antwort dem gleichen Geist christlichen Gottvertrauens entspringt, der ihn zur Überwindung des Nihilismus führte. Manche Kritiker in Deutschland haben diese Lösung auf religiöser Basis als Flucht aus der politischen Wirklichkeit bezeichnet. Aber auch der Leser, der sich dieses Argument zu eigen macht, wird doch zugeben müssen, daß Jünger die Schicksalsfrage der abendländischen Menschheit tiefer durchdacht und formuliert hat, als dies bisher in dem utopischen Roman der Gegenwart geschehen ist.

SCHILLERS LEBENSHALTUNG

Wir heißen's fromm sein!

—Goethe

JOSEPH BAUER

Mission House College, Plymouth, Wisconsin

Religionsphilosophische Gedankengänge sucht man in Schillers philosophischen Aufsätzen und Abhandlungen vergeblich. Nicht um das Heilige kreist sein Denken, sondern um das Gute, das Schöne, das Erhabene. Wohl schrieb der Lyriker Schiller „Die Worte des Glaubens“ — ein Bekenntnisgedicht. Gewiß sind es Strophen Schillerscher Prägung, aber ihr Gehalt gehört dem damaligen Zeitalter des Deismus an: Freiheit, Tugend, Gott waren die Leitsterne seiner Generation.

Und wie der Denker und Lyriker, so hat auch der Dramatiker Schiller religiöse Themen nie so voll angeschlagen wie z. B. Hebbel in seinem *Moloch*, Wagner im *Parzifal*, Goethe im *Faust* oder Ibsen in *Brand*. Schrieb Schiller Trauerspiele, dann waren es keine Tragödien in jenem altgriechischen, schicksalsfrommen Sinne, wie Goethe dieses Wort anwandte, wenn er es einzig und allein seinem *Faust* vorbehielt als einem Werke, in dem die Flammengarbe des Schicksals, die den Menschen entweder vernichtet oder ihn erhebt und läutert, aufsprüht bis zum Himmel. Erdgebunden bleiben Schillers Gestalten — was meist durch einen historischen Hintergrund noch besonders betont wird — und Liebe und Eifersucht, Ehrgeiz und Herrschsucht sind die Triebkräfte seiner Dramatik. Hier ist kein Hineinspringen und Aufgehen ins Göttliche wie in der *Judith*, kein Aufgipfeln ins Kosmische wie im *Weissen Heiland*, und wenn Schiller einmal von dieser seiner Grundeinstellung abweichend einen seiner Hauptcharaktere, die Jungfrau von Orleans, mit dem Glorienschein einer Heiligen umgab, dann besiegelt das sie entrückende Schlußwort „Kurz war der Schmerz und ewig ist die Freude“ doch auch nur wieder eine Laufbahn voller Irrungen und Wirrungen, die eine vom Schicksal hart Geprüfte schweigend, duldend und sich bewährend schließlich als Heilige siegreich vollendet.

Trotz alledem verkörpert Schiller in seinem gesamten Wesen wie auch in seinem Werk echte Frömmigkeit, und dies nicht als Lehre, nicht als Bekenntnis, wohl aber als Tat, als Lebenshaltung. Ein Vergleich mit Meister Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ drängt sich ganz von selbst auf, und Dürers Darstellung dieses Ritters „ohne Furcht und Tadel“ dürfte symbolisch auf Schiller bezogen werden: Auf gewappnetem Roß naht ein Ritter, ganz in Erz geschient, nur sein Gesicht schaut aus halbgeöffnetem Visier heraus, ein Antlitz, das von vielen Fährnissen und überstandenen Kämpfen zeugt. Ihm zur Seite reitet mit Hippe und Stundenglas der Tod und hinterdrein tanzt mit Huf und Hörnern der Teufel. Doch unerschrocken, die Lippen fest zusammengepreßt, die Augen ge-

radeaus ruhig auf den Weg gerichtet, so reitet der Ritter entschlossen fürbaß durch die dunkle Schlucht seinem Ziele der fernen ihm Sicherheit bietenden Burg — der Gralsburg? — entgegen.

Meister Dürers Bild — Schiller — der Teufel sein Begleiter! Schöne, engelsanfte Porträts, glatte, ihn vergeistigende Büsten, schönfärbende Bibliographien zeichnen uns Schiller wie „einen Heiligen auf Goldgrund“, als eine zu jeder Zeit „schöne Seele“, als eine einfache immer nur auf das Gute gerichtete Natur. War der Teufel nie sein Begleiter? Hat er nie mit dem Bösen zu ringen gehabt? — Da gibt's Jugendgedichte — die meisten Ausgaben unterschlagen sie — aus denen eine brennende Sinnlichkeit loht, schwül und lüstern, wie eine Kadettenerziehung durch eine Absperrung von der Außenwelt und dem andern Geschlecht sie mit sich bringen muß. Wie plagen den jungen Regimentsmedikus die ungebändigten Leidenschaften, unbekümmert verschreibt er seine „Pferdekuren“. Viel Trübes gärt in dem Verhältnis zwischen ihm und der Vischerin, Dunkles zwischen ihm und der Frau von Kalb. Durch Schreien, Poltern und Aufbrausen verdirbt er als Professor in Jena seine Vorlesungen und preist die zügellose Freiheit, weil sie „Kerle“, die „Kolosse“, ausbrüte. Auch seine Heirat mit Charlotte von Lengefeld ist kein Einlaufen in den stillen Hafen einer gutbürgerlichen immer glücklichen Ehe. Er bleibt auf hoher See — sein Begleiter weicht auch jetzt nicht von ihm. Rechtlich mit Charlotte von Lengefeld, geistig mit Karoline von Wolzogen vermählt, kämpft er sich durch jene inneren Krisen hindurch und und steigt in die tiefen Abgründe des Menschenlebens hinab, aus denen nur der Starke mit jener durchkneteten Festigkeit und jener Charakterstählung hervorgeht, wie sie uns Menschen nur der große Umsatz des Erlebens beschert. — Wie verblaßt jenes friedliche übertünchte Schillerbild unserer Literaturgeschichten im Vergleich mit der Zornesglut, die seine überhitzten Jugenddramen ausströmen. Anklagestücke! Die Szene wird zum Tribunal! Reitet nicht sein Begleiter mit ihm, wenn er mit den Brüdern Moor tobt und wettet in seinem übersteigerten Tyrannenhaß? Ist er nicht selbst der Mann „mit dem Dolch im Gewande“, wenn er in *Kabale und Liebe* mit dem Despoten und Präsidenten unerbittlich ins Gericht geht? Auch der *Don Carlos* war ursprünglich noch — nach eigener Aussage — „ein Dolchstoß“, der eine ihm „verhaßte Menschenart, listige Gebärdenspieler“, treffen sollte. Diese Tendenz flackert noch in der überarbeiteten und geklärten Endgestalt des Dramas allenthalben durch. Aber über und nach dem *Don Carlos* wandelt sich der aufgeregte Ankläger langsam in den ruhigen Betrachter, der erkennt und weiß: Tendenz erdrosselt Schönheit, nicht Haß, nicht Verbitterung sondern nur die heitere Seele gebiert das Vollkommene. Frei — durch Vernunft; stark — durch Gesetz! Der Don Carlosdichter erstarrt zur Stilkunst, seine überschäumende Prosa beugt sich unter das Gesetz des jambischen Maßes. Es folgen zehn Jahre dichterischen Schweigens, aber es ist kein Versagen seines Genius, kein Unvermögen. Das Schweigen ist Leistung, wird ihm

zum Gewinn, es ist eine Tat unvergleichlicher Selbstbeherrschung von dem Augenblick an, wo er, statt mit der Gesellschaft, mit sich selbst ins Gericht geht, es ist ein Beispiel mannhafter Selbsterziehung. Wahre Menschenwürde, zu dieser Erkenntnis gelangt er nun, wird noch nicht verbürgt durch die äußere, soziale oder politische Freiheit, sie muß sich von innen her entfalten in sittlicher Freiheit zur edlen Größe und „wahrer Menschlichkeit“. Auf dieser Stufe seiner Entwicklung verläßt ihn der eine seiner Begleiter.

Anders aber der Tod! In mannigfacher Gestalt von früh an sein zweiter Begleiter: als knechtende Tyrannei, die ihn zum Deserteur und heimatlosen Flüchtling werden ließ, als drückende Armut, die ihn zwingt, sein Brot an den Tischen gütiger und ihm wohlgesinnter Leute essen zu müssen, und endlich als tückische Krankheit, die beständig an seinem Lebensnerv zehrt. Zum Verhängnis wurde dem Dichter der erste Mannheimer Sommer, als ihn damals in der verseuchten Stadt das Sumpffieber niederwarf und das Tuberkelgift sich in seiner Lunge festsetzte und darin weiterfraß. Seit jener Zeit leidet er unter Husten, Fiebern, Brustkrämpfen und furchtbaren Kopfschmerzen – es ist der zweite Begleiter, der von nun an an seiner Seite verharrt. „Gewöhnlich muß ich einen Tag der glücklichen Stimmung mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen,“ so schreibt er 1797 an Goethe. Als er mit zitternder Hand und fieberfleckigen Wangen den Chor der barmherzigen Brüder schrieb, da atmete kaum noch ein Lungenflügel in seiner zerstörten Brust, und „rasch tritt der Tod den Menschen an“, und der zweite seiner Begleiter schließt für ihn ein Leben vielversprechender Entwürfe und kühner Künstlerpläne. „Mir gehört kein volles Leben, nur ein Fragment,“ das ist Schillers Grundgefühl.

Wie hat Schiller sich abgefunden mit diesem seinem zweiten Begleiter durchs Leben? Zunächst bäumte er sich auf gegen den „Genius mit der umgekehrten Fackel“:

„Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel,
Aber, ihr Herrn, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.“

Bald jedoch ergibt er sich in sein Schicksal und nutzt die Zeit, die ihm dieser Genius zum Schaffen noch läßt, denn was der Tod vernichtet ist nur das Verwesliche, das Vergängliche. „Wenn der Leib in Staub zerfallen, lebt der große Name noch.“ So behauptet sich Schiller im Geist, und sein auf das Ideale gespannter Wille durchewigt Vergängliches und widmet sich und dient überzeitlichen Werten: der Wahrheit, der Schönheit, dem Guten. Er stellt sein kurzes Leben unter das Gesetz Werte schaffender, selbstverzehrender Arbeit: „Ich werde tun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltenswerte aus dem Brande geflüchtet.“ So entspringt seiner Erkenntnis „todgeweiht“ der Rhythmus ernsten Schaffens, ein intensivstes Ausleben des Geistes, hohe herrliche Siege der Seele über den Körper. Triumphe des Geistes über den Stoff, das sind Schillers

Werke, die ein heroischer Wille einer schwachen Natur abgerungen hat.

Am treffendsten und herrlichsten kommt diese heroische Gesinnung Schillers zum Ausdruck in seiner Gestaltung der *Marie Stuart*, es ist in dieser Hinsicht vielleicht das am meisten schillersche seiner Werke. Es ist kein historisches Drama mit einer Idee, sondern ein Seelendrama, eine Ideentragedie, wenn auch in historischem Gewande. Tod einer am Leben hängenden Frau mit dem stärksten Willen zum Leben – das ist das Thema; und das Problem: wie wird aus ihrem Sterbenmüssen ein Sterbenwollen? Wie wandelt sich Notwendigkeit in Freiheit? Durch harte Gefangenschaft ist Marias Wille zum Leben nicht zu brechen, noch im Kerker singt sie „verbuhlte Lieder“, weidet sich im Spiegel an ihrer Schönheit und denkt auf Mittel und Wege für ihre Befreiung. Erst als jeder Ausweg versperrt ist, jede Hoffnung auf eine Rückkehr ins Leben vernichtet und aufgegeben ist, lernt ihr edles Herz „in großes Unglück endlich sich finden“, sie wird die autonome Persönlichkeit voll erhabener Fassung im schwersten Leid:

„Wohltätig, heilend, nahet mir der Tod,
der ernste Freund.“

Tod für Schiller ist bittere Notwendigkeit, ist letztes hartes Schicksal, das nur dadurch gemildert wird, wenn ihm ein volles wirkungsreiches Leben vorausgegangen ist, dann wird auch der zweite seiner Begleiter durchs Leben zu einem „wohltätigen, heilenden“ wenn auch „ernsten Freund“:

„Mit dem Geschick in hoher Einigkeit
gelassen hingestützt auf Grazien und Musen,
empfängt er das Geschoß, das ihn bedrängt,
mit freundlich, dargebotenem Busen,
vom sanften Bogen der Notwendigkeit.“

Eine Nänie, eine Totenklage, ist eines der schönsten Gedichte Schillers, und eines seiner tiefsten Dramen ist eine Tragödie vom Sterbenwollen einer großen freien Seele, die das letzte Schicksal adelt. Es ist Schillers eigenes Schicksal, das sich hier wie auch in andern seiner Werke widerspiegelt, sein Rechten mit seinem Schicksal und sein sich endlich in das Unvermeidliche Fügen – es ist Meister Dürers Ritter auf seinem Wege zur Burg, die ihm Sicherheit vor allen Fährnissen bietet und Ruhe und Frieden nach einem unruhigen und tatenreichen Leben, der Ritter, der seine Begleiter wohl kennt, die er aber zu fürchten verlernt hat.

„Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet:
Zum Ideal führt einer, der andre zum Tod.
Sieh, daß du beizeiten noch frei auf dem ersten entspringest,
Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt.“



EICHENDORFF'S "EINE MEERFAHRT"

BERNHARD ULMER
Princeton University

The posthumously published Novelle *Eine Meerfahrt* (written in 1835) has been more or less neglected and yet it is one of the most characteristic and significant of the poet's works. It has been overshadowed by the delightful *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Although *Eine Meerfahrt* lacks such an endearing figure as the 'Taugenichts' and the bright charm, the humorous spirit of adventure of that work as a whole, both stories can well be compared with each other. For *Eine Meerfahrt* presents many of the same elements and problems of the *Taugenichts* in more serious form. The posthumous work is by no means only a conventional adventure story but contains very personal elements and also autobiographical ones. It is not less personal than the more famous *Taugenichts*. *Eine Meerfahrt* is likewise filled with Eichendorff's Wanderlust, his longing for adventure, for the exotic,¹ and represents, moreover, his tribute to the sea which, as the poet exclaims after seeing it at Travemünde in 1805 as a student, he will "remember eternally". The personal is mixed with the imaginative and there are, it is true, a number of elements which are by no means original. But whatever he has borrowed and whatever has been inspired by other writers, that material Eichendorff has transformed and everything in this Novelle bears the imprint of his inmost nature.²

The subjective elements are most pronounced in the religious aspects of this tale, which actually contains the very essentials of the poet's true nature, of his 'Lebensanschauung'. The central theme of the story is religion in conflict with temptations of the flesh. These were real for the young Eichendorff as they are for the Uncle, Sanchez, Alonzo, and also Antonio, the hero of the story. But Antonio keeps the temptations in check with a deep piety which was also Eichendorff's own. The later

¹ The exotic locale is in a way reminiscent of Chateaubriand or of Kleist, in his *Verlobung zu St. Domingo*, for example. Perhaps Eichendorff derived some inspiration from the tales of a travelling companion of 1805 who went from the Lüneburger Heide to Hamburg with the two brothers. He told them of his travels in the East Indies, Spain and America. Also an old sailor who took the brothers from Hamburg to Altona told them of his travels to America and the East Indies which interested them.

² Eichendorff is indebted to Romantic contemporaries, notably Novalis, Tieck, Kleist, Hoffmann and possibly Brentano, also to Grimmshausen's *Simplicissimus* and Campe's version of Robinson Crusoe. E. was probably acquainted with some of the Robinsonaden, such as Schnabel's *Insel Felsenburg*. (Cf. J. D. Workman, *The Themes of Eichendorff's Narrative Prose*, 1939.) Eichendorff further draws on both Classical and Germanic lore and superstition. When the sailors warn their captain, Alvarez, of the dangers of sirens, this has definitely Homeric overtones. The theme of 'Frau Venus' is utilized as it is also in *Das Marmorbild*, *Die Entführung* and *Die Zauberei im Herbst*, and as Tieck uses demonic women to symbolize the dark forces in nature. Alonzo's mixed feeling of passion and hatred for the heathen queen is reminiscent of another romantic prober of the psychology of sex, Kleist, who handled this theme so beautifully in his *Penthesilea*.

poet evidences what almost amounts to prudery in the treatment of the sensual but one can not help feeling that the young Eichendorff was more sensual than he felt his conscience or his religion could approve. Eichendorff's nature, if not sensual, was in any case highly sensuous, as René Wehrli³ well proves, but that sensuousness is also traditional in his religion. And it is his intense Catholicism as well as his devotion to the ideal of service to his fellows which forms the positive content of this work and of numerous others.

Antonio is the first to strike a religious note in *Eine Meerfahrt*. That he is a student and a Catholic (being a Spaniard) gives evidence of Eichendorff's personal interest in his hero. Intervening between Alvarez and Sanchez, he says: "Seid ihr Christen? . . . blickt um euch her, auf was habt ihr eure Sach gestellt, daß ihr so übermütig seid? Diese alten, starren Felsen, die nur mit den Wolken verkehren, fragen nichts nach euch und werden sich eurer nimmer mehr erbarmen. Oder baut ihr auf die Nußschale, die da draußen auf den Wellen schwankt? Der Herr allein tuts! Er hat uns mit seinen himmlischen Sternen durch die Einsamkeit der Nächte nach einer fremden Welt herüber geleuchtet und geht nun im stillen Morgengrauen über die Felsen und Wogen, daß es wie Morgenglocken fern durch die Lüfte klingt, wer weiß welchen von uns sie abrufen — und anstatt niederzusinken im Gebet, laßt ihr eure blutdürstigen Leidenschaften wie Hunde gegeneinander los, daß wir alle davon zerrissen werden."⁴

To this humble exaltation of the omnipotence of God, Sanchez replies by advising Antonio to become their 'Feld Pater'. The next to admonish in religious vein is Alvarez when the crew fights for the gold which the king of the island scatters:

"Christen, schrie er, wollt ihr euch vom Teufel mit Gold mästen laßen, damit er euch nachher die Hälse umdreht wie Gänsen?" And Eichendorff adds: "Aber der Teufel hatte sie schon verblendet" as though he, too, actually believes in the devil incarnate.

Antonio's interest in spiritual things is revived. He fights the fight against materialism which was Eichendorff's own fight: "Frei vom Mammon will ich schreiten auf dem Felde der Wissenschaft."⁵ And Eichendorff's nature-symbolism comes into play as he continues: "Unterdes war das Gewitter rasch vorübergezogen." — as soon as Antonio has defeated the materialism in himself and has been purified by this victory. Nature has mirrored the struggle and its outcome.

Like his namesake, the Saint, Antonio undergoes a temptation. When he falls asleep in a garden and awakens to find a woman's arms about him — the arms of a 'Frau Venus' as he believes. "So bist du eine Christin" is his first question when she speaks. He flees from her and it is indicative

³ Eichendorffs *Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt*, Leipzig, 1938.

⁴ All quotations, unless otherwise indicated are taken from: M. Wehrli, *Eichendorffs Werke*, Zürich 1945.

⁵ Cf. also "Der Student" — Eich. Werke — Dietze, Vol. I, pp. 19-20.

of the general tendency of Eichendorff's thought that he makes his hero find refuge in his invincible faith and in a joyous song with the refrain: "Gelobt sei Jesus Christ." Sanchez in search of 'Frau Venus' and attacked by the earlier victim of love, Lieutenant Alonzo, is strengthened by his Christian faith saying:

"Aber der Teufel hat keine Ehre im Leibe. Ihr höllisches Ungeziefer, nur immer heraus vor meine christliche Klinge!" And when his comrades advance to avenge him the fight grows heavier and the language of Eichendorff continues biblical: "Sie mähten sich wie die Todesengel in die dunklen Scharen hinein" . . . "Jetzt war die Not am höchsten, ein jeder befahl sich Gott . . .". God in his omnipotence is for Eichendorff ever a haven of refuge.

Upon arrival at the second island the company, coming upon a rude cross, kneel in prayer in the Sunday stillness and as they arise, notice a well-tended garden but nowhere its gardener. Again of importance is Alvarez' remark:

"Es ist heut Sonntag, der Gärtner ist wohl der liebe Gott selber."

Also when the gardener is first seen, he is described by one of the soldiers as "ein riesengroßes Heiligenbild", whose head was encircled by the first stars of evening as with a "Heiligenschein". And as the man of God himself appears on the scene he is singing the familiar and pious: "Komm, Trost der Welt, du stille Nacht". Antonio's uncle is a venerable figure and one to inspire awe.

In the story of the hermit inserted at the end of the *Novelle*, it becomes evident that both the fanatical Alonzo and Diego have felt themselves called upon to impose God's will upon the island-queen. Alonzo pursues her as though she were a witch but falls victim to his carnal attraction to her. Diego plans to convert her though he does not deceive himself ultimately: "Ich gelobte, Europa zu entsagen für immer, um sie und ihr Volk zum Christentum zu bekehren und dann mit ihr das Eiland zu regieren zu Gottes Ehre."

Alonzo, traitor to his companions and to his faith, is reviled by Diego who uses biblical language, saying: "das Kainszeichen brennt dir blutrot an der Stirn." Obviously Eichendorff attaches significance to the fate of Alonzo as contrasted with that of Diego; the former's fanaticism leads to self-destruction, but Diego, sincerely devout yet balanced in his piety, saves himself.

A note of the miraculous, not foreign to Catholic legend, enters this story within the story also. Diego and his followers are saved by divine intervention, as it seems, when the wind suddenly provides an escape to the sea. When the ship explodes, Diego alone is again miraculously saved. Diego puts up his sword and devotes himself thereafter only to the service of God. He has broken away from this world completely. But his nephew he admonishes with the words:

"Du aber sollst dir erst die Sporen verdienen, kehre zurück in die Welt und haue dich tüchtig durch, daß du dir einst auch solchen Fels eroberst, der die Wetter bricht." This once again involves the ideal of service in this world that Eichendorff held and practised together with his devoutness.

The human conflict between good and evil Eichendorff throws into strong relief by presenting here Christian faith and life in opposition to heathen beliefs and heathen irresponsibility.

These two opposing forces are often centered in the garden. The use of the garden forms an interesting parallel to the constant garden symbolism of his poetry and is of the greatest importance in any study of Eichendorff. For him not only religion but all life too is embodied in the garden. It is significant that the poet on several occasions in his works has stated that his heroes' earliest memories are associated with a garden. This occurs particularly in his novel, *Abnung und Gegenwart*, in the fifth chapter: "Meine frühesten Erinnerungen verlieren sich in einem großen, schönen Garten."⁶ And this is undoubtedly true of Eichendorff's own memories. The garden becomes for Eichendorff the very scene of life. No longer is this garden a merely artificial and formal one in the French style, nor is it even the contrasting garden in the English style which the 'Sturm und Drang' opposed to the French.⁷ Eichendorff's garden is independent of both types and has symbolical implications. This is quite clear from the description of the garden in *Abnung und Gegenwart*.

"Der Garten selbst stand auf einer Reihe von Hügeln wie eine frische Blumenkrone über der grünen Gegend. Von jedem Punkte desselben hatte man die erheiternde Aussicht in das Land, das wie in einem Panorama ringsherum ausgebreitet lag. Nirgends bemerkte man weder eine französische noch englische durchgreifende Regel, aber das ganze war ungemein erquicklich, als hätte die Natur aus fröhlichem Übermute sich selber aufschmücken wollen."⁸

His very vital garden is an integral part of human experience in *Eine Meerfahrt*, where the garden figures more extensively than perhaps in any other single work. Important moments in the lives of the central figures are passed in the garden. It embodies religious experience of profound significance. In the garden man is close to God who dwells therein. — When the company from the ship cannot find the gardener on this second island, we remember that Alvarez says: „der Gärtner ist wohl der liebe Gott selber." That is, symbolically, to a large extent, also Eichendorff's belief. God lovingly tends the garden of life in this world where we flourish and die. The heathen forces of evil, to be sure, also lodge

⁶ Richard Dietze, *Eichendorffs Werke*, Vol. II, p. 49.

⁷ Cf. also *Der Adel und die Revolution* (Ibid., p. 543) "... Die Gartenkunst aber, wie alle Künste untereinander, hängt mit den wechselnden Phasen namentlich der eben herrschenden poetischen Literatur jederzeit wesentlich zusammen."

⁸ Dietze, *Eichendorffs Werke*, Vol. II, p. 78.

in it. And as in the Garden of Eden temptation takes the form of sensual love.⁹

The first reference to a garden occurs within the first two pages of *Eine Meerfahrt* as Antonio stands on deck and looks into the vast sea, thinking of how imprudently he has sailed out upon his adventure:

"Da gedachte er der fernen, schattigen Heimat (it need not be repeated here how dear Eichendorff's own home region was to him), wie er dort als Kind an solchen schönen Sommertagen mit seinen Verwandten oft vor dem hohen Schloß im Garten gesessen, wo sie nach den Segeln fern am Horizont aussahen, ob nicht Diegos Schiff unter ihnen." In the garden was born the idea to go out and seek him.

Gardens of earlier memories, gardens of a happier past stay also in the mind of the tortured and demented Alonzo. When the company ask him his identity and origin, his mind wanders: "in Valencia zwischen den Gärten, die nach dem Meere sich senken, da wohnt ein armes schönes Mädchen und wenn es Abend wird, öffnet sie das kleine Fenster und begießt ihre Blumen, da sang ich manche Nacht vor ihrer Tür."

When Antonio, separated from comrades and in danger of his life, casts away his gold he is suddenly astonished to find himself in a garden, well laid out but with flower beds growing wild and only a solitary sleeping peacock nearby. It is in these exotic and inviting surroundings that he falls asleep to be awakened by the sound of breathing beside him, and when he asks this 'Frau Venus' about the man's voice he hears singing, she replies: "laß den nur in Ruh. Hier bist du sicher, niemand besucht diesen stillen Garten mehr, sonst war es anders." She herself then sings the plaint of a 'verlassenes Mägdlein'. The garden in its wild untended state becomes a symbol for the desolation of the deserted girl's heart.

Er aber ist gefahren
Weit übers Meer hinaus
Verwildert ist der Garten
Verfallen liegt sein Haus.

Later, on the ship when Antonio begins to realize that the supposed 'Frau Venus' is no enchantress and that he loves her she is envisaged in a different garden. "Antonio aber wars bei dem Ton ihrer Stimme, als hörte er zur Frühlingszeit die erste Nachtigall in seines Vaters Garten." Only now that he has safely transferred her in his mind from the pagan garden to that of his father, does his love for her seem to have been put on a right and Christian basis. He falls asleep.

It is again a garden which reveals deep secrets when Antonio falls asleep: "Da träumte ihm von dem schönen, verwilderten Garten, es war als wollt ihm der Vogel in dem ausgebrochenen Fensterbogen im Schlaf

⁹ In *Aus dem Leben eines Taugenichts* the concept of the garden is a somewhat less serious one but it does serve as a vehicle for a characteristic theme of Eichendorff and other Romanticists — 'Krieg den Philistern' — and for a glorification of the beautiful as opposed to the practical.

von Diego erzählen, der unter den glühenden Blumen sich verirrt." From the depths of the garden in the dream comes an omen. The lost Diego is soon to be found. Symbolically it is important that they find his garden only after they have knelt in prayer before the cross placed higher up the slope. The superior position of the cross, too, has symbolic importance. This exquisite garden sends its fragrance up to the visitors in this solitary abode.

In the story which the hermit tells them, the motif of the garden once again figures prominently. Speaking of his intention to convert the inhabitants of the first island, Diego indicates that he felt he must build himself a fortress there, "und pflanzte einen Garten daneben nach unserer Weise" — a source of both physical and spiritual nourishment. On the sabbath he views the work accomplished in this new land and is soothed by the quiet pervading it. "Draußen aber schillerte der junge Garten im Sonnenglanze, wie mit offenen Augen schlafend, als wollt er im Traum etwas sagen." Eichendorff gives the garden mystical significance. The garden is an interpreter. It could foretell as the garden in the dream, if we were but attuned to understand.

As is evident the motif of the garden runs through the entire *Novelle*. It has a structural function in unifying the work as a whole. In fact *Eine Meerfahrt* is an exceedingly carefully constructed story. Its construction built around 'leitmotifs' would do credit to a Thomas Mann who may very well have learned from Eichendorff as he did from another Romanticist, Hoffmann.

The lyrics in *Eine Meerfahrt* are an integral part of the story. Its best known song "Komm, Trost der Welt, du stille Nacht", is an appropriate affirmation of religious faith held not only by the hermit, but by Eichendorff himself. It serves further to evoke a mood of beneficent repose which characterizes the hermit, while the militant Christian spirit of Antonio finds lyrical expression in the song "Du sollst mich doch nicht fangen" with its refrain "Gelobt sei Jesus Christ".

There are many other songs which have the same function of being an emotional expression of the nature or mood of those who sing them. "Soll Fortuna mir behagen" is indicative of the spirit of the bold seafaring men. Of a similar nature is Sanchez' song "Ade, mein Schatz, du mocht'st mich nicht" and in a more somber mood his second song "Und wenn es einst dunkelt".

The yearning, melancholy mood of Alma is beautifully captured in her song:

Er aber ist gefahren
Weit übers Meer hinaus

which reveals her fear of being deserted by the handsome stranger, Antonio, while another song "Bin ein Feuer hell, das lodert —" fits both her and the now dead island queen, whom Alma resembles so closely.

It is characteristic that also the garden motif appears in a song and

at a prominent place, in the first of the lyrics introduced into the story. Antonio looks into the sea and there becomes visible to him:

Der alte Garten mein,
Die Heimat im Meeresgrunde
Wie ich's oft im Traum mir gedacht . . .

Old motifs, to be found in Müller's *Vineta*, Heine's *Seegespenst* and Rückert's *Barbarossa* (the latter reminiscent in the last stanza) have been rewoven by Eichendorff into the fabric of both his story and the lyric which becomes an integral part of the tale.

Just as the lyrical elements are closely knit into the Novelle, so also is the narrative within the narrative. Eichendorff accomplishes this by repeating certain motifs and problems, by paralleling characters, plots and situations. Diego and his nephew are complementary. The old man sees his own dreams realized in the young student: "ihm war, als spiegelte sich wunderbar sein Leben wie ein Traum noch einmal wieder."

External similarity, based on blood relationship, connects the pagan queen and Alma, but inwardly they are unlike. Both women go through the same experience, they are abducted, but the act produces quite different results. Correspondingly different is the fate of those men who are attracted by these two women.

Of parallel significance are the two islands discovered in the new world. Both appear in the story and in the narrative within the narrative. One island is a place of pagan dangers, of temptation, of violence and disaster, the other a Christian haven of resignation, serenity and peace, each with the inevitable garden.

Stylistically *Eine Meerfahrt* is among Eichendorff's best works. Enough has been said elsewhere, and particularly by Max Wehrli¹⁰ about the poet as a master of language and of mood, as a creator of musical beauty. The magic of Eichendorff's words, the music of his lines is also ever present in the prose as in the lyrics of *Eine Meerfahrt*. In addition, irony, in many forms, plays an important rôle in this Novelle, for irony is very much a part of Eichendorff's style — a fact which seems to have been neglected in evaluations of the poet. It is a gentle type of irony, less "blatant" and less devastating than that of Tieck and Heine. A few examples must suffice.

For his useless erudition, which Antonio derived from books alone, Alvarez twits him on several occasions. He calls him "verliebter Bak-kalaureus" (Sanchez had earlier dubbed him "tapferer Ritter Rhetorio") and once exclaims mockingly: "Ein Weltentdecker . . . muß den Kompaß in den Füßen haben, in der Wildnis bläst der Sturm die Studierlampe aus, da schlägt ein kluger Kopf sich Funken aus den eigenen Augen."

There is another kind of irony in that mixture of homely proverbial wisdom with unconscious humor in the funeral oration for the supposedly dead Sanchez: "Seht da den gewesenen Leutnant . . . nehmt

¹⁰ M. Wehrli, *Eichendorffs Werke*, Zürich, 1945. For a stylistic discussion see also René Wehrli, *opus citatus*, p. 205 ff.

euch ein Exempel dran, die ihr immer meint, Unkraut verdürb nicht" — which is only one of the proverbs thrown into the speech. The irony on that occasion is itself met with irony, an example of 'Ironie der Ironie', when the apparently dead Sanchez miraculously begins to struggle vigorously in his shroud the moment that he is lowered over the ship's side and touches water. Thus Eichendorff treats Sanchez with a notable degree of irony. In fact the keynote in the character of Sanchez himself is irony.

Another marked characteristic of Eichendorff is prominent in *Eine Meerfahrt*, the use of pregnant similes. They are rich and varied and it is typical of Eichendorff that his most frequent comparisons are taken from religion and nature. The similes often breathe devoutness, as in such lines: "... die Hütten waren leer und alles so still in der Einsamkeit zwischen den Klüften und Wasserfällen, als wäre der Morgen der Engel des Herrn, der die Menschen aus dem Paradiese gejagt und zürnend mit dem Flammenschwerte auf den Bergen stände." For Alonzo, the demented victim of passion, the river actually is the living serpent in this island garden of Eden.

Frequently the poet combines the animate with the inanimate: "... die Morgensonne vergoldete ihnen lustig die Bärte und flimmerte in ihren Hellebarden, als hätten sich einige Sterne im Morgenrot verspätet." Nature comes to life when the supposedly sleeping queen in the garden leads Sanchez into terror: "... bei dem Dämmerchein wars ihm, als rührte sich alles und dunkle Arme wänden sich aus der Felswand." (Florio in *Das Marmorbild* has a similar sensation). Nature is sentient for Eichendorff as for other Romanticists. Diego's garden seems to him "wie mit offenen Augen schlafend". A favorite image is the thunderstorm which appears as a symbol of life, when Diego says at the close of the story: "Mein Leben ist wie ein Gewitter schön und schrecklich vorübergezogen und die Blitze spielen nur noch fern am Horizont wie in eine andere Welt hinüber."

These words are also highly characteristic for our poet and for the Novelle as a whole. He sees human life in terms of nature's great aspects. Diego's life is over but a wiser Antonio with his companions goes out into life once more, into the unknown reaches of it. And thus this Novelle ends as it began with the symbolically none too steady ship 'Fortuna' bearing the crew toward unknown adventures. In all their hearts is optimism — an optimistic faith in life which is Eichendorff's own. He knows the yearning for adventure. He knows also that there are powers of darkness which lie in wait for the unwary, but his fundamental optimism is born of his deep religious faith which knows no defeat. *Eine Meerfahrt* bears the stamp of his 'Weltanschauung' and of his personal charm and is enhanced by his skill as a narrator and by his superb use of language.

HAUPTMANN AND BACHOFEN

F. B. WAHR

University of Michigan

Interest in the writings of J. J. Bachofen and in their influence upon prominent German writers of recent decades is unquestionably one of the indications of the irrational temper of our times. Hauptmann first became acquainted with Bachofen's ideas, he says, during the late 1880's and indirectly through the journalistic publications of Paul La Fargue.¹ However that may be, it is not until the appearance of his later and larger works after the turn of the century that evidence of his reading of Bachofen becomes plainly manifest. Hauptmann then takes over symbols and ideas from both the *Gräbersymbolik* and the *Mutterrecht* quite freely, and uses them to clothe his own thought poetically and, one is inclined to believe, to mystify his readers a bit.

Scholarly investigations into the source material of some of Hauptmann's writings have discovered that in most cases years filled with careful research and thought, planning and revising elapsed before the individual work found final form. During this creative process a wide variety of interests and experiences inevitably found its way, whether by inspiration or by chance, into the texture of the work. Words, phrases, proper-names, allusions, casually picked up, as well as ideas sympathetic to the poet's own thought, are stored away consciously or unconsciously by his keen sensibilities and used in due time for his own purposes. This constant awareness on the part of the creative artist coupled with tireless mental activity was undoubtedly what Goethe had in mind when he noted down in Rome on June 16, 1787: "Ich bin fleißig und nehme von allen Seiten ein und wachse von innen heraus." It is from such apparent "borrowings" that the student catches clues that help lead him back to oftentimes "forgotten" sources. Let us recall a few.

The *Spitzhacke* discloses its author's habit of jotting down, notebook in hand, things of interest from daily experience, in this case names of old German inns that happened to strike his fancy when travelling. The name Selin, a cause of much speculation to students of the *Promentidenlos*, has at last been located in Ewald von Kleist's poem, "Die Freundschaft."² The song or chant by women's and boy's voices, "diese himmlische Musik", which is employed to symbolize the nobler side of Veland's nature in the tragedy of that name is taken almost verbatim from the first, second, fifth, and sixth stanzas of Simrock's translation of the

¹ C. F. W. Behl, *Zwiesprache mit G. H.*, 1949, p. 84. Paul La Fargue (1842-1911), French socialist writer and son-in-law of Karl Marx; cp. his essay on "The Woman Question". H's works are quoted from the editions as dated. Bachofen's principal works cited are: 1. *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859; the edition of 1925 is used and quoted as G. 2. *Das Mutterrecht*, 1861, quoted as M. Of interest too are H. Schreiber, *G. H. und das Irrationale*, 1946; J. H. W. Rosteutscher, *Die Wiederkunft des Dionysos*, 1947.

² Willy Krogmann, *G. H. Hamburgensis*, 1947, p. 27.

"Völundarkvidha" of the *Edda*.³ The title Indipohdi comes from one of the poems of the old Mexican chieftain Netzqualcoyotl. The quotation from Augustine, which is used as a motto to *Till Eulenspiegel* (1928), is taken freely from Augustine's sermon on Psalm 127 (128), "... Mimis est enim generis humani tota vita tentationis ..." This passage is quoted by Hermann Reich in his *Der Mimus* in a footnote, p. 769, to the statement in the text, "Denn das ganze menschliche Leben ist ein Mimus". This may well have been Hauptmann's source, for he was very fond of Reich's book and made use of his theories concerning the ancient Mimus in the *Festspiel*.

Hauptmann's familiarity with the literature of the Classics and his wide reading in the fields of religious doctrine and history is well known. *Till Eulenspiegel*, especially Abenteuer 11, 12, 13, reflects much of this, and also the influence of the *Philosophemena* of Hippolytus, where amid many Gnostic names and phrases one finds the figure of Apsethos the Libyan, whom Till meets on the way to Wittenberg and who has so baffled Hauptmann's readers and commentators.⁴

The manner in which Till's apocalyptic visions are introduced reminds one too of Flaubert's technique in his *Temptations of St. Anthony*, a work which Hauptmann praised highly and read with profit both as to its content and form. It is not unlikely that Flaubert's method of intermingling dream and reality left its mark upon the technique of *Till* and *Der Große Traum*, as well as upon that of lesser works. Flaubert also uses Gnostic symbols and allusions, and the author of *Emanuel Quint* and *der Apostel* would naturally find much of interest in this careful study of psychopathic religious phenomena. The introduction of the figure of Satanael in *Der Große Traum* is another instance of familiarity with and interest in Gnostic doctrine, in this case in that of the old Bulgarian sect of Bogomils. Hauptmann's source, we are told, was the brief account to be found in J. J. Ignaz von Döllinger's *Beiträge zur Sekten-geschichte des Mittelalters*, vol. I, chapter 4.⁵

Two larger works, *die Insel der großen Mutter* (1924) and *Der Große Traum* (1943) particularly reveal Hauptmann's appropriation of symbols from Bachofen's writings. In the former he draws largely upon *das Mutterrecht* and in the latter upon *die Gräbersymbolik*, though much of the material treated in the *Gräbersymbolik* is repeated in brief and thus accessible in the later *Mutterrecht*. The symbols clearly developed

³ *Die Edda, die ältere und jüngere nebst den mythischen Erzählungen der Skalda*, übersetzt und mit Erläuterungen begleitet von Karl Simrock, 1876, p. 127-128. "Durch Myrkwidr flogen Mädchen von Süden ..." etc.

⁴ F. A. Voigt, *Antike und Antikes Lebensgefühl im Werke G. H.'s*, 1935, p. 116. L. H. Schwager, *G. H.'s Till Eulenspiegel*, 1930 (later re-issued as *Die Bildungsidee und das ethische Programm G. H.'s im Kampf um die Zukunft*, 1932) p. 90. Schwager also, p. 92 and 135, seems to imply that H. originated the word "Odadahraun" (*Till*, 277). A good encyclopaedia would have identified it as the name of the large lava fields in Iceland.

⁵ C. F. W. Behl, *Zwiesprache mit G. H.*, 1949, p. 204.

in Bachofen's earlier volume are more easily traced in Hauptmann's writings. We shall point out only a few.

The idea mentioned briefly in the *Insel der großen Mutter*, 155, that upon the "olympian earth" of the moon the masculine and feminine principles were united in the same body is probably a reminiscence of Bachofen (G., 76 f.), so too the words "Leda Latona die Eimutter" (*Insel*, 192) recalls Bachofen's reference to the Lycische Eimutter Leda-Latona (G., 34). Rodberte's statement, "Denn gewaltiger als die Männer treibt die Weiber der Begierde Stachel! liest man bei Pausanias," (*Insel*, 205) repeats Bachofen's exact words (G. 70), except that Hauptmann omits Bachofen's reference to Pausanias 8, 24 and to the earlier source, Nonnus, Dion. 42, 210 f., and thus has succeeded in puzzling his commentators.⁶ The same idea and reference is made in the *Mutterrecht* CXII (p. 242a). Bachofen's references to Philostratus' *Heroica* (G., 332) may have directed Hauptmann to a work which gave him color for such poems as "der Heros" and "die blaue Blume". The significant symbol of the "heilige Hand", which is used so effectively in the *Insel* and treated elsewhere in a brief essay, "die denkende Hand" (G. H. Werke, 1942, 17, p. 91), may go back, not only, as he infers, to his reading of Darwin's *Descent of Man*, but also to Bachofen (G., 176 f., 311). The proper name Iphis probably comes from Ovid IX # 6, though the name occurs in apt usage in *Gräbersymbolik*, p. 344. Certainly the name of the rebellious leader, Bianor, who finally breaks down the matriarchal rule in the island fantasy is taken from Bachofen (G., 342, 344), where Bianor, as the founder of the city of Mantua, is characterized as "die zeugende Urmacht des Stoffes" (identical words used by Hauptmann, *Insel*, 369, in defining the meaning of the word) "der die phallische Bildung eines Priapus, Harpocrates, Dionysos entspricht. Die gleiche Fassung liegt auch dem Centaurrennamen Bianor, der mit Chthonius zusammen zugeführt wird, zu Grunde. In ähnlichem Sinne finden wir . . . Iphis." (G., 344). Traces of Bachofen's influence are to be seen in the cult of womanhood developed by the priestess-like Miss Lawrence (*Insel*, 180 f.), which is based, it is true, largely upon Greek myth and tradition, whereas that of the more hysterically emotional Babette is taken from Hindu and Indian mythology and religion, from the literature of the *Rigveda*, the *Ramayana*, the *Bhagavata Purana*, etc. The "religion" which the mothers thus create is a fusion of Greek, Hindu, Buddhistic and other eastern and primitive faiths and practices.

It might be well to recall here the important role which woman plays in Hauptmann's works in general and the emphasis which he places in his maturer works upon her role as mate and mother and as such upon the sanctity of her biological function in nature's processes. The temptress woman of the earlier works recedes before the overpowering might of motherhood. No work expresses this more directly than the

⁶ V. A. Voigt, *Antike und Antikes Lebensgefühl in Werke G.H.'s*, p. 104

Ketzer von Soana. Both Bachofen and Hauptmann differentiate between the innate nature biologically of the male and female. Bachofen says (*M.*, CXII, p. 241 b.): "Der Sieg des Mannes liegt in dem rein geistigen Prinzip". Till, in pursuing his inherent "Lichtverlangen", follows the course of Bachofen's symbolism. After enjoying years of happy family life with Baubo in an Arcadian dreamland, he finally yields to the inner nomadic instinct of the male to venture out upon new fields of endeavor, forsakes her and "goes to school", so to speak, to Cheiron the Centaur, — from the tellurian, the somatic on to the appollonian, in Bachofen's language, in order in the final analysis to satisfy his intellectual curiosity and seek an answer to ultimate questions. Somewhat similar is the direction taken by Phaon in the *Insel*. "Die weibliche Lebensgabe zwingt zur Intensität im Leiblichen wie im Geistigen. Die männliche sei wesentlich extensiv . . . das Wesen des Weibes sei gleichsam zentripetal, das männliche Wesen zentrifugal . . ." (*Insel*, 322 f.)

Hauptmann dedicates *der große Traum* to the memory of his Mother. The sanctity and protection of mother-love gives us a key to what seem to be the basic moods of the entire poem, mother-love and death, both offering a home, a refuge of peace and rest amid the chaotic strife and frustrations of life. The poet in the company of Satanael sets forth to seek the sources of primordial being; his way lies backward, so to speak, through visions and memories of real and vicarious experiences, through the great dream called life, to find comfort in the "valley of the good" under the sheltering wings of mother-love, from which all being starts forth. Bachofen's symbolism becomes evident in the poet's visit in the island city of the dead particularly, from the 16th canto on. In one of the chambers the poet comes upon a large statue of mother and child, a symbol of the eternal fountain of being. Bachofen relates that the ancients were in the habit of placing a necropolis near a body of water, a swamp, a lake, a river. Hauptmann takes us to an island here, as he does to Leuke-Capri in the "Blaue Blume" and to the mythical Leuke in "der Heros". There may be some reminiscences here too of Böcklin's well-known paintings! The visit to the tomb of Marie Thienemann at the beginning of the poem also takes us near a large body of water, which may be explained in part by the fact that she lies buried at Hamburg and the poem was begun shortly after her death in 1914.

Later, on the "Toteninsel", he is led by Angelike⁷ through subterranean passages amid rows of ancient sarcophagi. Here certain symbols which Bachofen delineates and discusses in detail are used, the egg, darkly colored at its rounded end and white at its pointed end, the former, the feminine, symbolizing sorrow and death, the latter, the masculine, light, birth, life. Bachofen devotes the first chapter of the *Gräbersymbolik* to an exposition the "Mysterien-Eier", giving illustra-

⁷ The two names, Hadumoth and Angelika, used in the "Toteninsel" cantos, are names of deceased friends of the poet and used in their memory. (Letter from C. F. W. Behl.)

tions taken from ancient tombs. The wreath and the Cista are according to Bachofen sacred to the primeval motherhood of Aphrodite-Venus, and the serpent which resides in and darts out of the Cista represents the masculine principle. Hauptmann uses them all, but it must be kept in mind that such symbols were commonly associated with graves by the ancients, and Hauptmann had probably become familiar with them from casual reading and from his own visits to ancient tombs before coming upon the Bachofen volume. Bachofen's interpretations must, however, have impressed him.

"Ei und Schlange führen nur durch den Tod zum Leben hindurch. Nur aus dem Untergang erblüht ein höheres Dasein. Das Vergehen als Vorbedingung des neuen Werdens, die Finsternis als Durchgang zum Licht, die Schrecken der Unterwelt als Grund eines kräftigern Wiederauflebens, durch Leiden und Trübsal zur Freude, das ist der Mysteriengedanke . . ." (G., 145) "Die Schlange ist zu gleicher Zeit . . . Ursprung des Lebens und Sitz des Todes." (G., 146)

In the Bacchic revels in which Angelika and the poet join, led on by Satanael as Dionysus, serpents are wound about the bodies of the participants and allowed even closer proximity. "In der Schlange erscheint Bacchus," says Bachofen, "den die Eingeweihten durch ihren Busen gleiten lassen, den die Frauen an den nächtlichen Orgien sich um den Leib winden. Als Genius wird endlich jede Schlange gedacht, so daß die Begriffe des zeugenden Genius und der zeugenden Schlange sich vollkommen decken." (G., 152) Hauptmann's portrayals of such revels in various of his works seem to follow the account in Euripides' *Bacchae*, which he treasured as drama and poem. Yet in Bachofen such things were presented with a somewhat fantastically romantic enthusiasm, so that the book may well have been a veritable mine of interesting suggestions, full of useful material for his own poetic imagination.

The vision, which the poet describes in canto 20., of Cheiron the centaur teaching Achilles to play the lyre, upon which, overpowered by the beauty of the music, we rise with the poet into the starry mists to catch a glimpse of the godhead itself has too its counterpart in plate 1 in the *Gräbersymbolik*.

Durch Sternenstaub sah ein gewaltig Haupt
auf uns, wie lebend leblos hingestellet.

An solchen Frieden hätt' ich nie geglaubt
wie den, mit diesem Angesicht vermählet . . .

(*der große Traum* (1943), p. 155)

Bachofen explains the figures and in a way his words annotate Hauptmann's symbols: "So ist Achill des Menschen Trost und Vorbild zugleich. Er löst der Mutter Trauer über des Stoffes Vernichtung auf in die Freude über den durch Trefflichkeit des Strebens zum Genuß ewiger Wonne hindurchgedrungenen Geist. Hat Peleus, der Sumpfmann, mit Thetis, der Mutter des feuchten Stoffes, den Knaben gezeugt, . . . so

hat Chiron, sein geistiger Vater, ihm den Weg bereitet zu apollinischer Lichtnatur, in welcher er, der stofflichen Welt des Werdens entstieg, der zeitlosen des Seins sich beigestellt. Denn an apollinischer Natur nimmt Achilleus Theil." (G., 404). It is to be remembered that Till too is associated with Cheiron in his search for ultimate answers.

Hamlet's words in the Wittenberg drama⁸ concerning the rise of all values from lower levels, from the dark depths, the swamp, remind one of Bachofen's on the urge of all things to rise into higher being, from matter to spirit. (G., 339, 340, 99 f.) Hauptmann dwells repeatedly upon such evolutionary processes. Passages in *Till* and Athene-Deutschland's glorification of the creative force Eros in the *Festspiel* have their counterpart in Bachofen: "In allen menschlichen Dingen bildet das Sinnliche die Grundlage, an dieses schließt sich das Geistige an. Erst ein stofflicher und dann ein seelischer Körper; erst das grobe Gewand des Leibes, das Aphrodite webt, dann ein feineres kunstreicheres, Athene's Werk. Erst die tellurische, dann die lunarische, zuletzt die solarische Stufe des reinen Nous ewig wechsellosen Seins. Das ist die Stufenfolge des Mysteriengedankens, das die Grundanschauung der orphischen Lehre überhaupt . . . Aus dem Formlosen zu immer vollendeterer Form, aus dem Finstern zum Licht, aus dem Tellurismus zu kosmischer Ordnung, aus dem Somatischen zu dem Psychischen und Geistigen, aus dem Mutterthum des Stoffs zum Vaterthum der Kraft, hat eine Abfolge des Werdens stattgefunden . . . Dieser Entwicklungsgang von unten nach oben, der in der stufenförmig zurückweichenden Pyramide so vieler Grabdenkmäler einen bildlichen Ausdruck gefunden hat, findet auch auf die Mysterienlampe ihre Anwendung." (G., 99 f.)

But it was undoubtedly Bachofen's interpretation of the Dionysian in the religion of the ancients that appealed to Hauptmann especially since it fitted in with, encouraged, and confirmed his own ways of thinking. In the *Griechischer Frühling* Dionysus and Demeter receive warm attention. Hauptmann uses the Dionysian symbol in his major works somewhat in keeping with the Nietzschean conception as a yeasaying to the ecstasy and exuberance of life in contrast with a Christian symbol of resignation and self-abnegation. He seems, however, to be always seeking a synthesis of the two. Bachofen's thought runs in a similar vein: "Er (Dionysus) liegt auf der Grenze zweier Welten, der tellurischen, in welcher das Werden, und der solarischen, in welcher das Sein wohnt, und vereinigt in sich beider Natur. Von der Sonne borgt er sein Licht, mit der Erde theilt er die stoffliche Natur . . ." (G., 76). And again: "Durch die Finsternis zum Licht, durch die Materie zum Geist, von der Erde zum Himmel, durch das Mutterthum des Stoffs zum Vaterthum der Sonne, das ist die Vollendung der dionysischen Religion, zu welcher sie in ihrer Verbindung mit dem apollonischen Kult durchdringt." (G. 105)

⁸ *Hamlet in Wittenberg*, 1935, pp. 128 and 149.

In the Eros symbolism as stated in the *Festspiel*, which is so vital to Hauptmann's Weltanschauung and which has its roots in Plato's *Symposium*, both the creative urge of the physical and of the spiritual find unity. It is the latter that marks man's ascent to higher levels of being, whereas the former in league with chthonic origins is always present to condition his ascent. Bachofen states it a bit differently and yet pointedly. "Damit tritt der Mensch aus der Harmonie der Schöpfung, in der er zuvor bewußtlos lebte." (G., 100) Any evaluation of the influence upon Hauptmann of the myths, religions, literature, or civilization of the ancients must include some consideration of Bachofen's unique and romantic interpretations. Hauptmann made use of many of Bachofen's symbols to express his own thought poetically, as we have seen. He never ceased to put stress upon the importance of motherhood and mother-love in human relationships. Perhaps he expressed this most suggestively and certainly most succinctly in the couplet which he is said to have written down on the wall of his bedroom at Agnetendorf:

Den Vater verehrt man,
Zur Mutter gehört man.



Heut und ewig

Unmöglich ist's, den Tag dem Tag zu zeigen,
Der nur Verwornnes im Verwornnen spiegelt,
Und jeder selbst sich fühlt als recht und eigen,
Statt sich zu zügeln, nur am andern zügelt;
Da ist's den Lippen besser, daß sie schweigen,
Indes der Geist sich fort und fort beflügelt.
Aus Gestern wird nicht Heute; doch Äonen,
Sie werden wechselnd sinken, werden thronen.

—Goethe

Impossible to show to present days
The present day, — fog in a dusty glass,
When each one righteously the blemish lays
On someone else though he the guilty was.
Hold better closed thy lips, while through the haze
The spirit wings to light from earthen mass!
These days are not transmuted yester bones
But aeons sink and rise to changing thrones.

Translated by Frederick A. Reiss,
Ann Arbor, Michigan

KOPHTISCHES LIED

Lasset Gelehrte sich zanken und streiten,
 Streng und bedächtig die Lehrer auch sein!
 Alle die Weisesten aller der Zeiten
 Lächeln und winken und stimmen mit ein:
 Töricht, auf Beßrung der Toren zu harren!
 Kinder der Klugheit, o habet die Narren
 Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Merlin der Alte, im leuchtenden Grabe,
 Wo ich als Jüngling gesprochen ihn habe,
 Hat mich mit ähnlicher Antwort belehrt:
 Töricht, auf Beßrung der Toren zu harren!
 Kinder der Klugheit, o habet die Narren
 Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Und auf den Höhen der indischen Lüfte
 Und in den Tiefen ägyptischer Grüfte
 Hab' ich das heilige Wort nur gehört:
 Töricht, auf Beßrung der Toren zu harren!
 Kinder der Klugheit, o habet die Narren
 Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

—Goethe

COPIC SONG

Let all those scholar-beards quarrel and squabble,
 Stern the professors and serious be,
 Wisdom of ages would smile at the bubble,
 Twinkle and wink and nodding agree:
 "Silly, to wait till the blockhead gets clever!
 Children of smartness, remember forever:
 Fool all the fools, as they justly deserve!"

Merlin, the old, his sarcophagus glowing,
 Whom I met there when young still and growing,
 Would with a similar answer me serve:
 "Silly, to wait till the blockhead gets clever!
 Children of smartness, remember forever:
 Fool all the fools, as they justly deserve!"

And on Himalayas icycold ranges,
 And in the depth of Egyptian tombs changes
 Never, what wise men devoutly observe:
 "Silly, to wait till the blockhead gets clever!
 Children of smartness, remember forever:
 Fool all the fools, as they justly deserve!"

*Translated by Frederick A. Reiss,
 Ann Arbor, Michigan*

BLANKENBURG'S ADVOCACY OF SHAKESPEARE

MARGARETHE C. SCHIOLER
University of California, Berkeley

Of the early critics and advocates of Shakespeare in Germany Christian Friederich von Blankenburg seems not to have received his share of special attention. This is partly because of the fact that his comments are included in a somewhat incidental fashion in a treatise dealing with the novel rather than the drama. His *Versuch über den Roman*¹ was the first formal discussion of its subject in Germany and was intended to encourage and guide the inexperienced novelist. Agreeing with Shaftesbury that perfect characters are monstrosities (p. 46), Blankenburg says that it is the task of the novelist to explain how the character came to be as he is.

Es erfordert einen aufmerksamen Beobachter der menschlichen Natur, einen tiefen Kenner des menschlichen Herzens. Aber diese Art von Behandlung ist es auch, die die Lessinge, Fieldinge, Wielande, Sterne und einige andere mehr, so sehr über die gewöhnlichen Dichter erhebet (p. 272).

Blankenburg states explicitly that the novel has a different purpose from a drama (p. 390). Both, however, require on the part of the author the ability to sound the depths of human nature; hence the novelist can learn from the dramatist — above all from Shakespeare.

In the review of the *Versuch*² it was noted that this work was not wholly original, and it is a fact that in it Blankenburg refers to Home, Shaftesbury, Burke, and Montagu — to Lessing and Mendelssohn — to Boileau, Voltaire, and Diderot. These are not mere names to him; from his footnotes and his context it is clear that he had thoroughly read and understood their works. Thus his ideas on literary criticism are derived from a number of authorities.

In the *Versuch* Shakespeare is the dramatist most frequently referred to, and for his views in regard to Shakespeare Blankenburg finds his chief support in Henry Home's *Elements of Criticism* (1762). He also makes some use of Elizabeth Montagu's *Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* (1764). In all, Blankenburg mentions thirteen of Shakespeare's plays by title, by reference to a character, or by quotation. The plays referred to are *King Lear*, *Macbeth*, *Henry IV*, *Hamlet*, *Henry VI*, *Othello*, *Julius Caesar*, *Timon of Athens*, *Romeo and Juliet*, *Coriolanus*, *The Merry Wives of Windsor*, *Much Ado About Nothing*, and *The Merchant of Venice*.

¹ Published anonymously, Leipzig and Liegnitz, bei David Sigerts Wittwe, 1774, 528 pp. Where no other information is given the pages cited refer to this work.

² cf. *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften*, XVII (1775), 2, pp. 301-311 and XVIII (1776), 2, pp. 278-296. — Schirachs *Magazine der deutschen Kunst* 3, I, pp. 210-244. — Wielands *Teutscher Merkur*, VII, 3 (1774), p. 351. — *Allgemeine deutsche Bibliothek*, XXVI, 2 (1775), p. 342.

Blankenburg does not attempt to criticize Shakespeare's dramas as such except in a few short statements. He remarks in passing that Shakespeare does not observe stage decencies and twice he pronounces Shakespeare unfit for the German stage; for "wir haben keine Bühne als die engländische es ist" (pp. 93, 30, and 147). The novelist, nevertheless, can learn from him where description of character is concerned; for both must strive to create the feeling of the sublime and exalted. This results when we are confronted with a true and moving description of passions of any sort. Lust for revenge, despair, and rage and madness, well described by Shakespeare, are passions well able to move the audience (pp. 93, 149 ff., 142 ff.). In regard to King Lear's madness, he remarks that he is in disagreement with Home, whose opinions in general he values so highly.

Blankenburg admires Shakespeare's restraint; his scenes are never overdone, having accomplished his purpose he desists. The feeling of Macduff's thirst for revenge has already been established in a preceding scene; so when Macduff and Macbeth meet again the fact is elaborated no further, and the final act of revenge takes place off stage (pp. 93-94). Shakespeare is further praised as master of the art of understatement; Blankenburg draws examples from *Henry VI*, *Romeo and Juliet*, *Henry IV*, and *The Merchant of Venice* (pp. 95, 505-506). Similarly, an insignificant object, such as Desdemona's kerchief, brings about great disasters. On the other hand, an ordinarily meaningful concept, such as money in *Timon of Athens*, is only important in so far as it brings Timon many friends who are "no friends" (pp. 306, 258).

As even the smallest incidents are related to the whole, so is every change in the action or in a character well motivated. The relationship between cause and effect is clear; here Shakespeare does not fail. Menenius makes sure that Coriolanus has dined before he will risk speaking with him, which shows that the author made use of the correlation between bodily and mental well being (p. 262). In Blankenburg's opinion Shakespeare understood far better than the French how to make proper use of the setting (time, place, and outer conditions) to emphasize the effect of his dialogue. In both Hamlet and Macbeth night lends to the scene an atmosphere which could never have been achieved in the glare of daylight (pp. 243-244). The philosophical truths in the speeches of Shakespeare's characters are not declaimed as such: they fit the mood of the moment. Hamlet's monologue "To be or not to be" serves as an example in point (p. 415). Here one is reminded of Lessing's earlier remarks about Ekhof's rendition of Evander's aphorisms in *Olint und Sopronia*.³

The easy way in which Blankenburg speaks of Shakespeare's plays, the adeptness with which he moves from one drama or one character to another in order to select an illustration for sometimes a quite minor

³ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 2.

point, presupposes a thorough study of Shakespeare's works. There is good reason to believe that he read Shakespeare chiefly in the original language.⁴ From his other publications, which include several translations of English works, notably that of Samuel Johnson's *Lives of English Poets*⁵ we know that he had a good knowledge of the English language. Furthermore Blankenburg always supplies, alongside of the translation, the English quotations, the wording of which generally is in accordance with the Pope-Warburton edition.

As mentioned before, Blankenburg refers to Home and Montagu in connection with his treatment of some aspects of Shakespeare's technique. In Germany, the *Schleswigische Literaturbriefe* (1766), the *Literaturbriefe* (1760), and the *Hamburgische Dramaturgie* (1768) had all preceded Blankenburg in the field of Shakespearian criticism, and among the opinions in the *Versuch* are many echos of what had already been said about Shakespeare. A parallel to Lessing's and Herder's favorable comparison of Shakespeare to the Greeks⁶ is found in the *Versuch* where Blankenburg comes to the conclusion that *King Lear* shows a more moving and better motivated depiction of despair than does *Prometheus*, after first having denied that it is his intention to laud Shakespeare above Aeschylus (p. 116). The statement that Shakespeare does not conform to the unity of action in his plays, excepting his historical dramas (p. 390), is in harmony with the opinion of Lessing that the historical plays should be viewed all together as one great fresco painting.⁷

Blankenburg's contribution was the fact that he went into detail explaining and illustrating the excellencies of Shakespeare's technique, as in chapters X, XI, and XII of the *Versuch*. His method is that of English criticism, specifically that of Elizabeth Montagu, to give abundant quotations, carefully chosen for their suitability, and appeal to the reader to see and understand their excellencies for himself. Although much that Blankenburg says about *Macbeth* (pp. 103, 107) agrees with the views expressed in Montagu's *Essay on the Genius and Writings of Shakespeare* the parallels are hardly substantial enough to warrant the supposition that Blankenburg derived from her anything more than her method.

The *Schleswigische Literaturbriefe* are not mentioned in the *Versuch*, but Blankenburg must have been acquainted with them, and it is even possible that Home was first brought to his attention through these letters. Certainly Blankenburg falls into line with the "Geniekritik" introduced

⁴ Blankenburg speaks of the action in *Coriolanus*, a play as yet not translated into German (p. 262).

⁵ Ersch and Grubers *Lexicon*, I. 10, pp. 317, gives the following list of Blankenburg's translations from English: *Samuel Johnsons Biographische und Kritische Nachrichten von einigen Englischen Dichtern*, Altenburg, 1781-83. — *Gilbert Stuarts Abriß des gesellschaftlichen Zustandes in Europa*, Leipzig, 1779. — *Wilhelm Alexanders Geschichte des weiblichen Geschlechts*, Leipzig, 1780. — *J. Gillies Geschichte von Altgriechenland und dessen Pflanzstädten und Eroberungen*, Leipzig, 1787.

⁶ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 73, 12. Januar, (1768).

⁷ Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (1773) — *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 73.

by Gerstenberg, accepting Shakespeare as a great creator, beyond the measure of traditional formal criticism.

A far more interesting relationship would seem to subsist between Mendelssohn's criticism⁸ and parts of the *Versuch*. It is tempting to give this relationship a liberal interpretation and say that Blankenburg read the 123rd *Literaturbrief* and admired and agreed with what it stated. But the thoroughgoing Blankenburg went farther and undertook to substantiate Mendelssohn's generalities. Blankenburg is in complete agreement with Mendelssohn, Shaftesbury, and Lessing (p. 47 ff.) that neither the novelist nor the dramatist should attempt to create a perfect character, nor ought he ever to try to depict a hero completely without passion. The *Literaturbrief* goes on to mention King Lear as an eminent picture of gradually developing madness, Othello as an instance of growing jealousy. Blankenburg restates these opinions and further illustrates them with extensive quotations from the dramas themselves (pp. 108-148), thus supplying the whole background for Mendelssohn's statement.

On the whole, Blankenburg's criticism fits well into its place in the 18th century. In the manner of Home and Lessing he accepts Shakespeare's greatness as a dramatist, even strikes a blow in his behalf against the French where he maintains that Shakespeare has more effective stage setting than the French (pp. 111 fn., 119). But Blankenburg wrote of the art of novel writing and addressed himself to young novelists; hence no fully rounded discussion of Shakespeare's dramatic art was to be expected. For the benefit of his intended readers he reveals him as the great master of characterization from whom the novelist should learn.

The *Versuch* is a true product of the period of enlightenment in which everything in literature and life had its own well defined scope and purpose. From his remarks in the "Vorbericht zum *Versuch*" it is clear that Blankenburg was a rationalist. He was of the opinion that no work of literature could be great without a moral purpose, without showing the destruction of evil and revealing the triumph of good. Shakespeare's dramas were great, and therefore Blankenburg, "Aufklärungsmensch" as he was, was forced to find in them a moral purpose. He expresses this indirectly when he mentions Shakespeare in one breath with Wieland, Lessing, Home, Mendelssohn, and others as a true philosopher (p. 251 fn.). Yet Blankenburg states that Shakespeare never becomes didactic (p. 415). Although an author should have a definite moral aim with his work, that poet is the most able who can veil his purpose, let it grow forth from the context, and, above all, can refrain from tiring didactic monologues.

Blankenburg's advice was not lost on young novelists. It can be shown that Goethe read the *Versuch* in his early period; this has been pointed out by Dr. Robert Riemann.⁹ In *Wilhelm Meister's Lehrjahre* young Wilhelm compares Shakespeare's characters to clocks, made

⁸ *Briefe die neueste Literatur betreffend*, Brief 123, Februar 1760, (Mendelssohn).

wholly of crystal, so we can see not only the outer movement of the hands, but also the inner process which makes the hands move.¹⁰ Blankenburg had said of a good author, a novel writer in particular, "Er kann uns die Räder zeigen und das Werk zerlegen, um uns zu lehren warum der Zeiger dies vielmehr als jenes gewiesen hat" (p. 100).

Blankenburg's "indirect" contributions to Shakespearian criticism in Germany can be summed up in the following:

1. He was the first in Germany to analyse Shakespeare's characters, to explain in detail his method of characterization.
2. He commended Shakespeare's masterful technique in use of language and in motivation.
3. He elaborated on Shakespeare's profound knowledge of human nature and his use of it to create "das Erhabene".
4. He read into Shakespeare a suitably concealed moral purpose.
5. His discussion of Shakespeare encouraged the reading of Shakespeare's works in the original rather than in the translations and dramatic adaptations of them in Germany.

⁹ Robert Riemann, *Goethes Romantechnik*, Leipzig, 1902.

¹⁰ *Op. cit.*, Buch III, Kapitel 11.

YELLOW ROSE

Rainer Maria Rilke

(translated by Herman Salinger)

This is the same rose, gold and fair,
that yesterday he gave.
Today this is the rose I wear
and walk to his new-made grave.

Upon the petals, see: appears
the pearl, still bright and new.
Only, today the pearls are tears
that yesterday were dew.

[Ges. Werke I, 113:
Traumgekrönt. Träumen, V.]

URFAUST ODER URURFAUST *

WERNER RICHTER
Muhlenberg College

IV

Die Betrachtung der bisherigen Urfaustforschung soll nun noch durch eine Beobachtung ergänzt werden, welche die einheitliche Linie, die trotz aller Schwankungen durch die Dichtung geht, sinnfälliger macht.

Man hat es, soweit ich sehe, immer als gegeben hingenommen, daß Goethe Gretchen und Faust von Anfang an in die katholische Welt versetzte.²² Wie es aber dazu kam, daß Goethe die Verschmelzung der Gretchenhandlung mit dem Faust-Mephistokomplex im katholischen Seelenklima vollzog, darüber hat man wenig nachgedacht. Faust trat Goethe entgegen, wie er im Volksbuch, im Puppenspiel, im Volksspiel erschien. Wie stark die Faustbücher den Geist der Reformation, des Luthertums, spiegeln, haben alle Kundigen erkannt. Man weiß anderseits, was protestantische Unterweisung, das Bibelstudium und später der Pietismus für den jungen Goethe erwirkten. Das Bild, das Goethe in *Dichtung und Wahrheit* von der religiösen Situation seiner Frankfurter Jugendzeit entwirft, ist im Ganzen als zuverlässig anerkannt. Goethe bekundet da sein lebhaftes Interesse an protestantischer Theologie, an der Religion des Alten Testaments, das noch die Noten des *Westöstlichen Diwans* spiegeln, an hebräischen Bibelstudien, die er unter protestantischer Leitung betrieb. Anderseits erklärt Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, auf seine Jugend zurückblickend, daß der protestantische Gottesdienst zu wenig Fülle und Konsequenz hatte, als daß er die Gemeinde zusammenhalten konnte. So habe man geklagt, daß die Kirchgänger sich von Jahr zu Jahr verminderten. Goethe kritisiert das protestantische Abendmahl und spricht von der Weihe des katholischen Priesters mit Respekt. Dann heißt es: „Wie ist wohl dieser wahrhaft geistige Zusammenhang im Protestantismus zersplittert, indem ein Teil gedachter Symbole für apokryphisch und nur wenige für kanonisch erklärt werden.“ Die religiöse Situation, die den jugendlichen Goethe in seiner Vaterstadt umfing, das Schwanken zwischen Historisch-Positivem und reinem Deismus hat Goethe mit lebendiger Erinnerung geschildert, er, der schon in Leipzig sich der „kirchlichen Verbindung ganz und gar“ zu entwenden versuchte und sich später Lavater gegenüber dahin erklärte, daß er kein Christ im kirchlichen Sinne sei. Die religiösen Phänomene hat Goethe jedoch zu allen Zeiten mit Eifer beobachtet. Das hatte nichts mit Konfessionellem zu tun. Er wußte sich, wie er sagte, „nicht mit sonderlichem Geschmack in eine der Hauptlehren des Luthertums zu schicken, nämlich das Sündhafte im Menschen als vorwaltend anzusehen.“ Die Frankfurter Stillen im Lande suchten vergeblich den jungen Goethe ganz zu sich herüberzuziehen. Trotz alledem darf

* Für Teil I, II und III siehe *Monatshefte*, Vol. XLI, No. 7, S. 329-349.

²² vgl. William J. Mulloy *The German Catholic Estimate of Goethe*, 1944, behandelt die Nachwirkung und Beurteilung Goethes im Katholizismus seiner Zeit und der Nachwelt.

man nie vergessen, daß Goethe mit seiner Familie zu den Lutheranern gehörte. Im Zusammenhang mit dem Hinweis darauf, daß Lilis Familie reformiert war, sagt Goethe, daß die Reformierten zwar eine ausgezeichnete Klasse bildeten, aber doch stark in der Minderheit waren und daß „die Katholiken kaum bemerkt wurden.“ Die Katholiken waren, wie H. Voelcker bemerkt, sehr stark in der Minderzahl. Trotzdem hatten sie eine verhältnismäßig große Zahl von Gotteshäusern oder Andachtsstätten. Ihre Freiheit aber war eingeschränkt. Sie durften zum Beispiel keine öffentlichen Prozessionen veranstalten.²³

Vor diesem Hintergrund steht nun die in katholischer Seelenlandschaft spielende Gretchentragödie. Goethes Verhältnis zum Katholizismus kann nur ganz langsam erwacht sein. Seine spätere Haltung, die sehr aufgeschlossen war, wird noch nicht sichtbar, soweit briefliche Äußerungen in Frage kommen. Gewiß spiegelt der *Götz* Goethes Vertiefung in eine Zeit, wo der Katholizismus sich im Umbruch befand. Man darf auch an Goethes Reise nach Mainz und Köln im Jahre 1774 erinnern. Gewiß war ihm auch in Straßburg der Katholizismus näher gekommen als in Leipzig und Frankfurt. Man sehe sich aber den *Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes* durch Dr. Karl Friedrich Bahrdt 1774 an, den *Ewigen Juden*, den *Pater Brey*, da bleibt Goethe noch ganz unter protestantischem Himmel.

Die Antwort auf die Frage, wie Goethe zu der erstaunlichen eigentümlichen Transposition in die katholische Tonart kam, finden wir in einer Bemerkung, die in *Dichtung und Wahrheit* steht. Die Familie de la Roche hat ihn in ein näheres Verhältnis zum Katholizismus gebracht. Im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* gibt Goethe den Fingerzeig. Vom Vater der Maximiliane de la Roche, die den Frankfurter Kaufmann Brentano heiratete, heißt es, daß er, obgleich Katholik, ein heiterer Welt- und Geschäftsmann gewesen sei. Dann aber sagt Goethe vom Haus der Maximiliane Brentano: „Ich war in dem Haus gut aufgenommen und kam mit dem Zirkel in Berührung, der aus Personen bestand, die teils zur Heirat beigetragen hatten, teils derselben einen glücklichen Erfolg wünschten. Der Dechant von St. Leonhard, Dumeiz, faßte Vertrauen, ja Freundschaft zu mir. Er war der erste katholische Geistliche, mit dem ich in nähere Berührung trat und der, weil er ein sehr hellsehender Mann war, mir über den Glauben, die Gebräuche, die äußern und innern Verhältnisse der ältesten Kirche schöne und hinreichende Aufschlüsse gab.“ Hier haben wir einen Hinweis auf Erlebnisse, die von der Faustforschung erstaunlich stiefmütterlich behandelt worden sind. Maximiliane de la Roche hatte am 15. Januar 1774 geheiratet. Goethes Verkehr zieht sich von da an bis in das Jahr 1775 hin. Bekannt sind die Probleme der Ehe mit Brentano, die auch Goethe für eine Zeit in die Spannung mit hinein-zogen. Bekannt ist auch die Einwirkung der Person der Maxe Brentano auf die Gestaltung des *Werther*. Goethes Brief vom 28. März 1775 an

²³ H. Voelcker *Die Stadt Goethes im 18. Jahrhundert*, 1932.

Maximilianes Mutter, die Dichterin Frau de la Roche, spiegelt diese Probleme und zugleich die Tatsache, daß Goethe nach einigen Schwankungen wieder im Hause Brentano aus- und einging. Der von Goethe so nachdrücklich erwähnte Dechant Dumeiz²⁴ war ein Jugendfreund des Vaters de la Roche.

Die Gelegenheit zu Dumeiz in ein näheres Verhältnis zu kommen, ergab sich für Goethe erst, als er im Hause der Maxe Brentano verkehrte. Er spricht es selbst nicht nur in seiner Biographie aus. Wir haben ein unmittelbarer gleichlautendes Zeugnis. In einem Briefe an Helene Elisabeth Jacobi, der nach dem Herausgeber etwa im Februar 1774 geschrieben ist, schreibt Goethe „Die Max ist noch immer der Engel . . . der alle Herzen an sich zieht.“ Dann spricht er von ihrem Gatten und fährt fort: „Seine Kinder sind munter. Thun Sie noch den lieben Dumeiz und seine Freundin hinzu, so haben Sie unser Klümpgen.“²⁵ In einem Briefe an Sophie La Roche, den die Weimarer Ausgabe auf Mai 1774, Max Morris im *Jungen Goethe* auf Ende Juni oder Anfang Juli setzt, schreibt Goethe: „Sind Sie heut Abend in Dechants Garten zu treffen . . . Ich muß sie sehen, Adieu.“

Wir haben ferner einen Brief, den Cornelia Goethe am 12. August 1773 an Sophie La Roche richtete. Hier beschreibt sie ein Gartenfest bei Dumeiz. Sie nennt den Abend einen der schönsten ihres Lebens, schildert die herrlichste Nacht der Welt, die Musik sei wie in einem Zauberschloß gewesen. Die Szenen, die aufgeführt wurden, waren von Dumeiz vorbereitet. Cornelia nennt sie romantisch.²⁶ Dann nach dem Juni 1774 spricht Goethe in einem Brief davon, daß der Dechant einige Tage krank war und daß er, Goethe, im Garten von Dumeiz fleißig jätete und esse.²⁷ Die Beziehungen Goethes zu Dumeiz müssen sich also in den Jahren 1773

²⁴ Über Dumeiz siehe *Goethe-Jahrbuch* herausgegeben von Geiger, Bd. 15, S. 282. Er wurde später Herr von Huville, Propst des Stiftes in Erfurt und kam schließlich nach Lüttich. Wir haben weitere Zeugnisse über ihn. Am 5. Januar 1772 schreibt Sophie de la Roche über ihn an Joh. Heinrich Merck (Karl Wagner, *Briefe an J. H. Merck*, 1835): Herr Dumeiz hat Ihnen gefallen, und Sie auch ihm. Wie schön ist in meinen Augen das Band zwei edel denkender rechtschaffener Männer usw. . . . Goethe lernte Sophie April 1772 in Homburg kennen. Er besuchte sie dann im September zusammen mit Merck. Witkowski wird recht haben, der *Goethe-Jahrbuch* 28, S. 5 sagt, Goethe sei mit Dumeiz durch die La Roches bekannt geworden. Dumeiz war im Kreise La Roche auf Jahre hinaus zu finden. Noch 1779 schreibt Merck an die Herzogin Anna Amalia, er habe auf der Reise in einem kleinen niedersächsischen Dorfe Frau de la Roche, Maxe Brentano und Dumeiz zusammen getroffen (vgl. *Mercks Briefe an Anna Amalia* herg. von H. H. Gräf, 1911, S. 15. Vgl. auch Beutler, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1936-40, S. 684.

²⁵ vgl. *Briefwechsel zwischen Goethe und Fr. H. Jacobi*, herg. von Max Jacobi, 1846.

²⁶ vgl. *Goethe-Jahrbuch* 28, S. 3.

²⁷ *Weimar Ausgabe* IV, 2, S. 174.

und vor allem 1774 entwickelt haben. Sie wurden nach seinen eigenen Worten durch die Heirat der Maxe Brentano fester geknüpft, d. h. nach dem Januar 1774.

Der Gedanke einer Verpflanzung der Gretchenhandlung auf den katholischen Boden könnte natürlich auch durch ein Volksschauspiel vom Doktor Faust beeinflusst worden sein. Schon Erich Schmidt hat darauf aufmerksam gemacht, daß ein Motiv für die Domszene durch Fausts Verzweiflung vor dem Marienbild und die lateinischen Richt- und Drohworte im Volksschauspiel angeregt sein könnte. Im Augsburger Spiel wird z. B. Christus mit blutender Wunde gezeigt. In Marlowes Schauspiel, das Goethe ja nicht direkt gekannt hat, finden wir Bischöfe, Geistliche. Der Papst tritt auf, und Faust und Mephisto erscheinen als Kardinäle. Aber selbst, wenn solche und ähnliche Bilder Goethe beeinflusst hätten, wofür der Beweis fehlt, wäre damit noch nicht erklärt, wie Goethe zur Verwandlung des protestantischen Dur- in die katholische Molltonart gekommen wäre. Nichts dergleichen wies die Literatur der Zeit auf. Man hat den Einfluß Goethes auf Wagners *Kindsmörderin* hervorgehoben. Daß Wagner sich durch Goethe nicht dazu verleiten ließ, seine Kindsmörderin unter katholische Beleuchtung zu stellen, scheint mir nicht unwichtig zu sein. Es beweist, daß ihm diese Umwandlung zu fremdartig schien. Der Hintergrund ist bei Wagner protestantisch, und es ist interessant zu sehen, wie sich dabei die so ähnliche Handlung ausnimmt. Bei Wagner ist von einer protestantischen Predigt die Rede. Evchen „blieb die ganze Predigt durch so unbeweglich sitzen und fiel endlich, da die Ordonnanz von den Kindermörderinnen verlesen wurde, gar in Ohnmacht. Nun, und da führte man sie zur Kirch' hinaus an die frische Luft, und da erholte sie sich wieder.“

Bezeichnend für die Seltsamkeit des Schrittes, den Goethe mit seiner Transposition unternahm, ist ferner Goethes Beichte über sein Gretchen-erlebnis in *Dichtung und Wahrheit*. Goethe sagt da: „Ich ging ihr zu Liebe in die Kirche und hatte bald ausgespürt, wo sie saß, und so konnte ich während des langen protestantischen Gottesdienstes mich wohl satt an ihr sehen. Beim Herausgehen getraute ich mich nicht sie anzureden, noch weniger sie zu begleiten.“

Zweifel Goethes an der Lutherischen Sündenlehre, seine Kritik am ererbten Protestantismus, haben wohl den Boden bereitet für die Aufnahme des wundersamen katholischen Saatgutes. 1773 im *Brief des Pastors zu . . . an den neuen Pastor zu . . .* heißt es nach anerkennenden Worten über Luther: „man bilde sich nicht ein, die alte Kirche sei deswegen ein Gegenstand des Abscheus und der Verachtung, hat sie doch wenige menschliche Satzungen, die nicht auf etwas göttlich Wahres gegründet wären – laßt sie, leidet sie und segnet sie. Warum lästert ihr ihre Messe? Sie tun zu viel, das weiß ich, aber laßt sie tun, was sie wollen, verflucht sei der, der einen Dienst Abgötterei nennt, dessen Gegenstand Christus ist. Lieber Bruder, es wird täglich lichter in der katholischen Kirche, ob's aber Gottes Werk ist, wird die Zeit ausweisen.“ Wie immer man

diese Worte ausdeutet, in unserm Zusammenhang stellen wir fest, daß Goethe hier im Jahre 1773 auf dem Wege ist zu einer positiven Betrachtung katholischer Formen und katholischer Tradition.

Im katholischen Bereich der Gretchenhandlung finden wir die Sequenzen. Daß Goethe zu diesen Sequenzen gekommen wäre, wie heut ein Musiker oder Germanist oder Historiker dazu kommt, ist ausgeschlossen. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts waren diese Sequenzen dem Nichtkatholiken keineswegs vertraut. Nachdem das Tridentinum die Zahl der Sequenzen auf fünf beschränkt hatte, wurden sie in der Aufklärungszeit außerhalb des katholischen Kreises und außerhalb der Musik nicht stark beachtet. Nun wies Minor darauf hin, daß Klopstock einer musikalischen Komposition von Pergolese eine Parodie des lateinischen Sequenztexes untergelegt hatte, die Goethe aus der Darmstädter Ausgabe der Klopstockschen Oden hätte bekannt sein können.²⁸ Minor fügt freilich hinzu, daß Goethe den Klopstockschen Text ganz links liegen ließ. Goethe hat ja nicht nur die Sequenzen sondern eine Fülle katholischen Kolorits planmäßig für die Gretchenhandlung verwendet. Für alles das hätte Klopstocks Parodie des Stabat Mater nicht die Grundlage bilden können. Für Stabat Mater und Dies Irae hält sich Goethe unmittelbar an die lateinischen Fassungen. Wo lernte er sie kennen? Für das Stabat Mater mag man in Rechnung ziehen, daß er die Musik von Pergolese gekannt haben könnte. Später in der Übersetzung von Rameaus Neffe von 1805 ist das Stabat Mater erwähnt: „Ja, wenn man durch eine Polizeiverordnung den Personen aller Art und Standes verbieten könnte, das Stabat Mater von Pergolese singen zu lassen,“ heißt es dort. Aber wir haben auch das Dies Irae, das der Domszene Farbe und Stimmung gibt. Hier kann kein musikalischer Eindruck herangezogen werden. Mozarts nicht vollendetes Requiem trägt die Jahreszahl 1791. Palästrinas Einfluß ist ganz unwahrscheinlich. Wenn Goethe von den fünf anerkannten Sequenzen der katholischen Kirche gleich zwei im Urfaust nutzt, liegt da die Annahme nicht nahe, daß er durch Dumeiz mit diesen Sequenzen vertraut wurde?

Wir entdecken bei weiterem Zusehen, daß Goethe erst allmählich in die katholische Welt eindrang. Wir finden Spuren, die darauf deuten, daß Goethe zuerst auf diesem Gelände nicht ganz heimisch war. Zwei Unebenheiten stehen im Religionsgespräch. Eine andere findet sich schon in „Nachbarin Haus“. V. 1115 f. heißt es im Urfaust: „Du ehrst auch nicht die heiligen Sakramente.“ Und gleich danach: „Wie lang bist Du zur Kirch, zum Nachtmahl nicht gegangen.“ Spieß betonte, daß „Nachtmahl“ ein protestantisch-reformiertes Wort sei. Er wollte sogar aus der Tatsache, daß Goethe Nachtmahl und nicht Abendmahl sage, schließen, daß Goethe dabei unter Schweizer Einfluß gestanden habe. Indessen braucht Goethe auf ein und derselben Seite von *Dichtung und Wahrheit* beide Wörter. Im siebenten Buch von *Dichtung und Wahrheit* spricht er vom heiligen Abendmahl, an dem Gellert interessiert gewesen sei und

²⁸ vgl. Minor, *Goethes Faust*, Bd. 1, 1901, S. 194 ff.

wenige Zeilen danach vom Genuß des Nachtmahls. Sehr bald danach heißt es wieder Abendmahl. Im Brief des Pastors, den wir erwähnten, heißt es Abendmahl. Goethe hat offenbar beide Ausdrücke gekannt und gebraucht, aber immer weisen sie auf das protestantische Sakrament. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Goethe gewahr wurde, daß das Wort Nachtmahl nicht ins katholische Milieu passe. So änderte er im *Fragment* und schrieb statt „Wie lang bist Du zur Kirch, zum Nachtmahl nicht gegangen“: „Zur Messe, zur Beichte bist du lange nicht gegangen“.

Die zweite Stelle, die uns zeigt, wie Goethe erst langsam in die katholische Atmosphäre hinüberglitt, steht *Urfaust* 1150: „Ohngefähr sagt das der Katechismus auch / Nur mit ein bischen andern Worten.“ Goethe hat das im *Fragment* der katholischen Welt angeglichen. Hier heißt es: „Ungefähr sagt das der Pfarrer auch / Nur mit ein bischen andern Worten.“ Das Wort Katechismus ist ja ein Produkt protestantischer Tradition. Auf ein Buch wurde es erst in der Reformationszeit angewandt. Das Tridentinum hat zwar auch die Abfassung eines katholischen Katechismus gezeitigt. Die Katechismen des Canisius folgten. Aber das Wort blieb durch Luthers Katechismen und die durch den Würtemberger Brenz geschaffene Tradition symptomatisch und volkstümlich in protestantischen Kreisen.²⁹ Goethe muß das gefühlt haben, als er das Wort „Katechismus“ durch „Pfarrer“ ersetzte. Das Wort Katechismus hatte er auch in der Fassung des *Jahrmarktsfestes von Plundersweilern* von 1773 gebraucht. Sein eigener Schwager Schlosser hatte schon 1771 einen Katechismus der Sittenlehre für das Landvolk herausgegeben.

Am stärksten aber springt schließlich eine Wendung ins Auge, die, soweit ich sehe, noch niemals aufgegriffen worden ist. Es ist der Vers des *Urfaust*, der Gretchen in den Mund gelegt ist, V. 796: „Gewiß ich will für ihn manch Requiem noch beten.“ Ein Requiem betet man nicht. Goethe hatte sich offenbar die Bedeutung dieses Ausdrucks nicht anschaulich gemacht. Das ist um so werkwürdiger, als die Domscene von einem Requiemtext Gebrauch macht und Goethes nunmehrige Vertrautheit mit Totenmesse und Requiem bezeugt. Ein Requiem wird wie die Messe gesungen oder gelesen. Requiem heißt die Toten- und Seelenmesse der katholischen Kirche, die missa pro defunctis. Man betet nicht eine Liturgie. Die Worte der Messe, die dem Requiem gelten, beginnend „requiem aeternam dona“ gehören zu den liturgischen Worten, die vom Priester gesungen oder unter Orgelbegleitung gesprochen werden. Der Dichter, der in der Domscene die Sequenz des Dies irae als traditionellen Teil des Requiems kennt, hat im Verse in „Nachbarin Haus“ noch eine seltsame und unzutreffende Vorstellung von der Bedeutung und dem Gebrauch des Requiems. Kurz vorher sagt Mephisto korrekt: „Laß sie doch ja für ihn dreihundert Messen singen.“ Daß Goethe diese Unebenheit auch im *Fragment* und in der *Tragödie* nicht ausgeglichen hat, ist erstaunlich.

²⁹ vgl. *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 1929, Bd. 3, S. 653 und *Katholisches Lexikon für Theologie und Kirche*, 1933, Bd. 5.

Mit diesen drei Hinweisen leuchten wir in die Entstehung der Goetheschen Anpassung an die katholische Sphäre hinein. Wir ziehen keine chronologischen Folgerungen daraus. Es genüge der allgemeine Hinweis, daß die katholische Wendung nach dem über Dumeiz Gesagten frühestens im Jahre 1773 begonnen und sich wahrscheinlich im Jahre 1774 vollzogen haben wird.

Unter diesem Gesichtspunkt mag man noch einmal die Chronologie der Prosascenen des *Urfaust* aufnehmen. Die drei letzten Szenen des *Urfaust*, die sogenannten Prosascenen, zeigen keinerlei katholische Färbung. Der Engelanruf am Schluß der Kerkerszene, den Goethe später in der *Tragödie* noch erweitert, ruht auf allgemein biblischen Anschauungen. Die Geister, die um den Rabenstein schweben, die Hinweise auf den Blutbann, spiegeln Volksglauben und Volksspuk. Wie immer man die Szene um den Rabenstein auslegen mag, nichts spricht dafür, daß Goethe schon im *Urfaust* von katholischen Bildern beeinflusst worden wäre. Wenn spätere Ausleger die Bewegung um den Rabenstein als Parodie des Hüpfens in der katholischen Messe deuten, so dürften solche Gedanken dem Dichter des *Urfaust* doch wohl fern gelegen haben. Ist meine Interpretation richtig, dann würde auch das dafür sprechen, daß die letzten Szenen noch vor der katholischen „metabasis eis to allo genos“ entstanden sind. Und damit kämen wir denn auch von hier aus in eine Zeit, die vor 1774 liegt. Ob man weiter zurückgehen will, hängt davon ab, wie man den Einfluß der Kindsmörderin Susanne Brandt beurteilt.

Zwei Gesichtspunkte waren für Goethe offenbar dafür maßgebend, katholische Lichter über die Handlung der Gretchenszenen spielen zu lassen. Einmal beflügelt Gretchens Gebundenheit an die sinnliche Kraft der katholischen Gläubigkeit die Phantasie. Zum andern erhält Mephisto eine sarkastische Note, die sich im Gegensatz zum katholischen Ritualismus und Klerikalismus stärker auswirkt. In diesen Zusammenhang möchte ich auch die Worte Mephistos über Frau Marthens Mann gerückt sehen, der in Padua begraben liegt beim heiligen Antonius.³⁰ Man versteht nicht so recht, wie Goethe gerade auf den heiligen Antonius und dessen Stadt Padua kam. Leugnet die Forschung obendrein, daß Goethe in seiner Jugend schon die älteren Faustbücher gekannt hat, so wird die Sache noch verwunderlicher. Natürlich steht im *Faustbuch* der heilige Antonius nicht im Zusammenhang mit dem, was Goethe Mephisto über Marthens Mann vorbringen läßt. Mir scheint in dieser Anspielung und Verbindung mit dem heiligen Antonius ein versteckter Hinweis auf die bekannte Überlieferung vorzuliegen, welche im Volkslied vom heiligen Antonius, dem sogenannten „Fischlied“, benutzt wird. Dieses Volkslied wird z. B. auch von Abraham a Santa Clara im *Erzschelm* erwähnt. Später wurde es im *Wunderhorn* abgedruckt. Goethe bemerkt in seiner Anzeige des *Wunderhorns* von 1806 über dies „Fischlied“: „Fischpredigt, unvergleichlich dem Sinne und der Behandlung nach.“ Antonius findet in diesem

³⁰ Schon Loeper stellte fest, daß der heilige Antonius und Padua im ältesten Faustbuch vorkommen (Loeper, *Faust*, S. 95).

Liede die Kirche leer und predigt daher den Fischen. Aber er tut es ganz vergeblich da heißt es denn:

„Die Predig geendet,
Ein jedes sich wendet:
Die Hechte bleiben Diebe. . . .
Die Krebs gehn zurücke,
Die Stockfisch bleiben dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predig vergessen. . . .

Das Thema des Liedes ist die Erfolglosigkeit des Predigens, selbst vor den Fischen. Die Erwähnung des Antonius von Padua, die sonst ganz willkürlich und abrupt erscheint, würde bei dieser Deutung ihre tiefere ironische Bedeutung erlangen. Der unheilige Landsknecht, der Gatte der Marthe, wird zusammengebracht mit dem Heiligen, dessen Predigt ganz vergeblich ist. Daß Goethe Gefallen an dieser Erfindung fand, zeigt sich daran, daß er die Geschichte wiederholt. Es bedarf eines Zeugnisses, daß der Mann, der mit fremden Weibern umherspaziert und dem Würfelspiel huldigt, in Padua beim heiligen Antonius begraben liegt.

„Wir legen nur ein gültig Zeugniß nieder,
Daß ihres Ehherrn ausgereckte Glieder
In Padua, an heilger Stätte ruhn.“ (V. 887)

Die Antithese, hier Mephistos Ironie, dort katholische Bildlichkeit, verliert sich auf Augenblicke im Religionsgespräch zwischen Faust und Margarethe. Dadurch bekommt das religiöse Gespräch den Charakter freien Schwebens, einer Befreiung von erdegebundenen, sinnlichen Formen. Der konfessionelle Ring, der um die Gretchenhandlung gelegt scheint, wird durchbrochen. Ein kurzer Flug in den pantheistischen Äther beginnt. Man darf den Gegensatz zwischen Gretchen und Faust nicht allein dahin deuten, daß Gretchen das Dogmatische bei Faust vermisste. Die Kluft, die sich auftut, zeigt die katholische Sinnbildlichkeit und ihre rituelle Observanz auf der einen Seite und auf der andern eine individuelle Gefühlsschwelgerei, die ihre Nahrung zieht aus Rousseau-Wertherschem Sentimentalismus, aus verweltlichtem Pietismus und aus gestaltlosem Pantheismus, welcher auch in der Umdeutung Spinozas zum Ausdruck kommt. Wir sind in der Zeit des *Ganymed*, in der Zeit von *Mahomets-gesang*. Wir stehen aber auch in der Zeit des *Ewigen Juden*.

Wenn Goethe am 15. Juli 1774 zu Lavater über seinen *Ewigen Juden* spricht, so lädt die Gleichzeitigkeit mit dem Urfaust dazu ein, die Hintergründe des *Ewigen Juden* mit der katholischen Atmosphäre der Gretchen-szenen zu vergleichen. Minor erklärt in seiner trefflichen Schrift vom *Ewigen Juden*,³¹ daß ursprünglich die Erfahrungen in den katholischen Ländern denen in den protestantischen Ländern vorausgehen sollten. Aber Goethe ließ diesen Plan fallen. Minor erklärt das folgendermaßen: „Der Katholizismus war dem Frankfurter Goethe zu gleichgültig. Hier drückte ihn der Schuh nicht. Darum ist diese Partie damals nicht ausgeführt worden.“ So konnte man noch im Jahre 1904 über die Dinge

sprechen. Minor war sich offenbar garnicht bewußt, wie stark diese Begründung der Metamorphose der Gretchentragödie ins Katholische widersprach. An Goethes Beziehungen zu Dumeiz und sein eigenes Bekenntnis darüber scheint Minor nicht gedacht zu haben. Von der Hellen wird den Tatsachen besser gerecht, wenn er in der Jubiläumsausgabe³² sagt, der *Faust* habe den *Ewigen Juden* erschlagen. Goethes dialektische Haltung zu den in Frage stehenden Problemen wird in V. 194 des *Ewigen Juden* ganz klar:

„Er war nunmehr der Länder satt
Wo man so viele Kreuze hat
Und man für lauter Kreuz und Christ
Ihn eben und sein Kreuz vergißt!“

Dies aber ist derselbe Goethe, der um diese Zeit herum im *Urfaust* seinen Faust über Gretchen die folgenden Worte zu Mephisto sagen läßt (V. 1220):

„Du Ungeheuer siehst nicht ein,
Wie diese Engels liebe Seele,
Von ihrem Glauben voll
Der ganz allein
Ihr seelig machend ist, sich heilig quäle,
Daß der nun, den sie liebt, verlohren werden soll.“

V.

Wer dem *Urfaust* seine eigentliche Bedeutung nehmen will, setzt an die Stelle einer zusammenfassenden Niederschrift der von Goethe in seiner Jugend geschaffenen Szenen eine diffuse Menge von Szenen, die im *Urfaust*manuskript nur nach einer Art Laune oder Zufall zusammengestellt worden sind. Goethe bewahrte darüber hinaus noch allerhand Fetzen und Szenenstücke in seinem Manuskriptenschrank auf. Das Manuskript, von dem Goethe spricht und das er nach Italien mitnahm, muß dann nach der Meinung der *Urfaust*nihilisten alles das enthalten haben, was ihre konjekturierende Phantasie und Willkür konstruiert hat. Das scheint mir ein etwas aberwitziger Traum zu sein. Von einer durchgebildeten Einheit der *Urfaust*dichtung, wie sie im Göchhausenmanuskript vorliegt, wird allerdings niemand reden. Dennoch bleibt der *Urfaust*, wie er vorgefunden wurde, eine Realität, die stärker ist als die konstruktive Phantasie des Philologen, bei welcher der Wunsch so oft der Vater des Gedankens geworden ist.

Die Philologie hat das Recht, die Einheitlichkeit der *Faust*dichtung da herauszuarbeiten, wo sie bei geduldigem und vorsichtigem Beobachten greifbar werden kann. Ich glaube, daß die katholische Seelenstimmung, welche wir schon in den frühen Gretchenszenen finden, dazu einlädt, die Kontinuität in Goethes Schaffen am Faust zu demonstrieren. Man kann sie auch an vielen andern Stellen aufzeigen, und man sieht sie anderseits oft da durchbrochen, wo man das nicht erwarten würde.

³¹ vgl. S. 117.

³² Bd. 3, S. 372.

Goethes Verhältnis zur katholischen Welt, wie es sich in Erlebnissen, Betrachtungen und Urteilen dokumentiert, muß zum Schluß noch berührt werden. Wer den religiösen Hintergrund von Goethes Dichtung verstehen will, darf an diesem Thema nicht vorübergehen.³³ Es ist sehr verständlich, daß Goethes Beziehungen zu Hamann, Herder, Lavater und andern, zum Pietismus und zum Protestantismus im allgemeinen, im Rampenlicht der Goetheforschung gestanden haben. Goethes kompliziertes Verhältnis zur Religion kann aber nicht voll verstanden werden, wenn die katholische Komplementärfarbe außer Acht gelassen wird. Bedurfte Goethes Religiosität der kirchlichen Institution nicht, so war sie doch, wie wir schon betonten, begründet in einem tiefen Interesse für das Phänomen der Religion und der Religionen. Das lenkte seinen Blick immer wieder auf die christliche und kirchliche Tradition, die christliche Frömmigkeit, das christliche Sonderleben, das sich um die Kirchen herum und außerhalb der Kirchen entwickeln mochte.

Die Italienische Reise bedeutet einen Einschnitt, soweit äußere Zeugnisse über den Katholizismus in Frage kommen. Danach bleibt das Interesse am Katholizismus bis zum Ende des Lebens überall sichtbar. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also vor dem Abschluß des *Faust*, häufen sich Zeugnisse, die von besonderer Tragweite sind. 1805 erklärt Goethe, daß Winkelmanns Religionsänderung das „Romantische seines Lebens und Wesens vor unserer Einbildungskraft erheblich erhöht.“ 1806 in der Anzeige des *Wunderhorns* heißt es über „Maria auf der Reise“: „Hübsch und zart wie die Katholiken mit ihren mythologischen Figuren das gläubige Publikum gar zweckmäßig zu beschäftigen und zu belehren wissen.“ Später kann Goethe trotz seines Protestes gegen katholisch-religiöse Kunst die Feststellung machen, daß ein „katholisch geborner und erzogener Dichter ganz andern Gebrauch von den Überzeugungen seiner Kirche zu machen versteht als Poeten anderer Konfessionen, die eigentlich nur durch die Einbildungskraft sich in eine Sphäre hinüber zu versetzen bemüht sind, in der sie niemals einheimisch werden können.“³⁴ 1808 schreibt Goethe an Reinhard: „Ich habe bemerkt, daß wenn man sich auf die protestantische poetische Weise über die katholische Religion und Mythologie ausdrücken will, man sich lächerlich, ja in gewissem Sinne verhaßt machen kann.“ Wie in so vielen Dingen ist Goethes Verhältnis auch hier dialektisch. Er mag von dem Schaugepränge des Papstes in Rom abgestoßen werden, so daß sich in ihm dagegen, wie er sagt, die protestantische Erbsünde rege, und auf der andern Seite wird er beim Rochusfeste in Bingen seine Aufgeschlossenheit gegenüber katholischer Frömmigkeit bekunden. Die Gespräche mit Boisserée zeigen dieselbe Farbe. Die katholische Religion als erlebte Wirklichkeit wird Gegenstand der Unterhaltung.³⁵

³³ Die beiden Bücher von Erich Franz *Goethe als religiöser Denker*, 1932, und *Deutsche Klassik und Reformation*, 1937, haben nur den Protestantismus im Auge. Vgl. auch die Besprechung des zweiten Buches von Erich Franz in „Journal of English and German Philology“, 1941, von Werner Richter.

Aber Goethe hat nicht erst seit der Italienischen Reise dem Katholizismus seine Aufmerksamkeit zugewandt. Unsere Hinweise auf den Kreis der Maxe Brentano beweisen das. Deshalb darf man auch die Worte, welche Eckermann in seinen Gesprächen Goethe über das Ende des zweiten Teils des *Faust* in den Mund legt, nicht isoliert betrachten. Eckermann berichtet für den 6. Juni 1831 die Worte Goethes: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen kaum zu ahnenden Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich katholischen Figuren und Vorstellungen eine wohl-tätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“ Es gibt leider noch immer aufklärerische Exegeten, denen das Religiöse so fern liegt, daß sie diese Äußerung von der Oberfläche her ergreifen, als ob sich Goethe darin für einen bloß technischen Kunstgriff oder Kunsttrick entschuldigen wollte.³⁶ Die Äußerung Goethes rührt trotz der darin enthaltenen scheinbaren handwerklichen Distanziertheit an die geheime Tiefe seiner Schaffenskraft. Das Mysterium im letzten Faustakt legt in seiner Symbolik den Lebe-Strudel Goethescher Visionen frei. Die Sätze lassen sich mit derselben Kraft auch auf die Gretchenscenen beziehen. Auch in den Gretchenscenen wollte sich Goethe ganz offenbar „nicht im Vagen verlieren“, und deshalb gab er seinen poetischen Intentionen durch die „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohl-tätig beschränkende Form und Festigkeit.“

Goethe hat diese Stimmung von seiner Jugend an bis zum Alter durchgehalten. Sie reicht von den Gretchenscenen über die Osterchöre zum letzten Akt des *Faust*.

Die institutionelle katholische Wirklichkeit hat Goethe dabei nie berührt. Genau so wenig wie das äußere bürgerliche Leben mit der Gretchenhandlung zu schaffen hat. Die prosaische Ebene heißt „Verurteilung einer Kindsmörderin“, noch in Weimar, wo Goethe als Minister sein „Auch ich“ schreibt. Die prosaische Ebene heißt Christiane mit der Misere unehelicher Geburten. Diese Dinge stehen außerhalb seines Künstlertums, sie haben nichts mit dem transfigurierten Leben zu tun, um das es in Goethes Dichtung geht. Die frühe Einbeziehung der Gretchenhandlung in die katholische Symbolik hat ihren tiefen Sinn, sie charakterisiert Goethes künstlerischen Weg.

In späten Jahren hat Goethe sehr viel über das hier anklingende Problem nachgedacht und es sich theoretisch erhellen wollen. Er gewinnt dabei einen Teil seines dichterischen Selbstverständnisses. Die Symbolik, ohne die seine Dichtung nicht leben konnte, wollte Goethe einordnen in die Tiefe seiner Welt- und Lebensdeutung.³⁷ Zu Heinrich

³⁴ Jubiläumsausgabe, Bd. 37, Anm. S. 319.

³⁵ vgl. Beutler a. a. O., Bd. 1, S. 320 f. und für einzelne Hinweise Zeidler, *Goethe-Lexikon*, Bd. 2 unter „Katholizismus“.

³⁶ Das ist gut herausgehoben bei H. H. Schaefer *Goethes Erlebnis des Ostens*, 1938, S. 128.

Meyer bemerkte Goethe im Jahre 1797, daß bei Gegenständen, die ihn ungewollt in eine gehobene, empfindsame Stimmung versetzten, der Grund dieser Wirkung sei, daß die Gegenstände „eigentlich symbolisch“ seien.³⁸ Seit der Italienischen Reise hat Goethe diese Probleme, die an den Herzpunkt seines Schaffens rühren, in die Bewußtheit gehoben. Die Worte Symbol und symbolisch werden nach Curt Müller erst nach 1795 häufiger. Wie so oft bei Goethe sind seine theoretischen Erwägungen der Ausfluß einer sich viel früher schon in seinem Schaffen spiegelnden Reaktion.

Das Unerforschliche wird nur im Symbol zugänglich. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Das Symbol ist nicht dazu da, Bekanntes zu versinnbildlichen. Das Symbol deutet auf das, was unerschöpflich und unendlich ist, und das Symbolisierte bleibt für die Dauer des irdischen Daseins unzugänglich. Das Wirkliche wird weder durch die Sinne noch durch Auslegung voll verstanden, es dringt im Symbol durch die Nebel, welche unser Dasein begrenzen. Die Frage nach der Wahrheit ästhetischer Symbole ist unangebracht. Das Symbol ist nicht Traum oder Schatten, es ist nach Goethe „lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“.³⁹ Es spiegelt das Transcendente und ergreift die Breite und Tiefe des Weltgeschehens, gerade da, wo die Sprache nur mit vereinfachter Eindeutigkeit verdolmetschen kann. Die menschliche Sprache ist zu arm, die Fülle der Wirklichkeit zu konkretisieren, geschweige denn zu erleben und zu verstehen. Die Gegenstände schließen, wie Goethe sagt, die Organe in uns auf, aber unsere Organe können sie nur im Symbol erfassen. Das Symbol ist Sein, nicht Schein, es lebt aus sich selbst, es ist nichts anderes als es zu sein scheint. Die Begrenzungen des Lebens werden nach Goethe „im Symbol wie aus einem Spiegel zurückgeworfen, nachdem sie dabei vom Unwesentlichen gereinigt worden sind.“

Im zwölften Buch von *Dichtung und Wahrheit* deutet Goethe an, wie seine symbolisierende Neigung schon in der Jugend beim Bibelstudium zum Vorschein kam. Im Jahre 1797 lesen wir in Goethes Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*: „Durch tiefes Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen koinzidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird, werden die Gegenstände bestimmt.“ Später fährt Goethe fort: „Das tiefe Gefühl aber kann an Schwärmerei grenzen und mystische Gegenstände aufsuchen. Von dieser Art sind die meisten Vorstellungen der katholischen Religion, die auch wieder gewissermaßen ihren allgemeinen großen Zirkel haben!“

Im Lichte der Goetheschen Symbollehre wird es klar, wie tief die katholische Transposition der Gretchenscenen in Goethes Schaffen verwurzelt ist. Sie begleitet sein langes Leben. Auch sie zeugt für die Kontinuität seines Sinns und Dichtens.

³⁷ Die geschichtlichen Voraussetzungen von Goethes Symbolbegriff behandelt Curt Müller in *Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung*, „Palaestra“ 211, 1937.

³⁸ vgl. C. Müller, a. a. O., S. 207.

³⁹ vgl. F. Weinhandl *Über das aufschließende Symbol*, Berlin, 1929, und Fritz Strich *Der Dichter und seine Zeit*, darin „Das Symbol in der Dichtung“, 1947.

MODERN FOREIGN LANGUAGES TODAY

S. M. RIEGEL

University of Wisconsin

Whenever two or more teachers of foreign languages get together they easily can and often do start a futile and gloomy discussion on the theme of the downward trend in language study. Every semester, every year so and so many high schools in this or that state have discontinued the teaching of one or the other of the foreign languages; this or that college or university has lowered or dropped the language requirements; in all other cases where no such changes have occurred the enrollment in the foreign languages has probably decreased. A headline of the lead article in *Modern Language News* describes the state of affairs very well: "Modern Language Enrollments in Colleges Decline as Student Enrollment Reaches All-Time High." And then follows the sad story:¹

Despite a two per cent increase this year (1949) in the total college population, foreign language enrollments in the colleges have continued the decline which was evident last year, following the peak of foreign language study in the College year of 1947-48. The combined figure for French, German and Spanish students in 978 colleges shows a drop of 8.9 per cent in the current fall period over the corresponding figure of a year ago, which in turn was 8.3 per cent below the figure for the fall of 1947. Over the two year period, college enrollment has increased five per cent while the combined French-German-Spanish enrollment has decreased 17 per cent.

These figures are for colleges, but does any one doubt that the situation in the high schools is at least as bad if not worse?

Since it seems to be a fact, then, that the number of students studying foreign languages in our schools today is decreasing, the important questions are: Why is this happening? What are the fundamental causes for this downward trend in language study? Why do fewer students, parents, teachers, school administrators and professional educators consider language study less important than other studies? Back in the nineteenth century when the classical education included a study of the classics as well as a thorough study of Latin, the teachers of Latin had convinced themselves, as well as most people interested in education, that studying Latin inculcated certain general skills which were transferable. It was believed that the skills acquired in studying Latin could be applied in studying other subjects. Of course, it was fortunate for the Latin teachers that Latin was by tradition or by common agreement the subject which was the prerequisite for most other studies. Prominent among the subjects which suffered under this arrangement were the modern foreign languages. Then the psychologists appeared on the scene and proved by experiments, that is by verifiable experiments, that there

¹ *Modern Language News*, Appleton-Century-Crofts, December 1949.

was actually no appreciable transfer of these general skills, that one could acquire such skills as were necessary for general study in any other subject and not primarily or exclusively in Latin. For example, one could get the same results by studying French, German or Spanish. The French, German and Spanish teachers then pointed out with alacrity and logic that it was likewise much more practical to study French, German or Spanish because chances of meeting some one who spoke one of these languages were infinitely greater than was true in the case of Latin. These and other factors led to a great boom in the study of these languages up to the first World War. Then it was found that it was impractical to study German, at least it was unpatriotic to study it, and so the field was left to French and Spanish. After the fall of France in the second World War there was an appreciable and quite inexplicable drop in the enrollment in French. I say inexplicable unless one admits the tenuous factor of loss of prestige value. To what extent the maneuvering of our Department of State in South America and in Spain can be correlated with the fluctuations in the enrollment in Spanish I do not know. I realize that I have oversimplified the problem and that I have not considered many important contributory factors. Nevertheless I believe I have mentioned what may well be basic to the entire case, namely the work of the psychologists in the field and the demand for practicality. We want to study those subjects which can be demonstrated to have utilitarian value. If it can be demonstrated that a subject has dollars and cents value then the battle of the curriculum is won for that subject. This again is overstating the point, but, I am afraid, not nearly as much as some idealists might suppose.

What I am trying to get at is this: in our society today we have certain values and concepts concerning what is a good life; and these values and concepts are chiefly pragmatic or utilitarian; therefore the goal set for education is the achievement of practical and utilitarian ends. By "we" and "our society" I mean, of course, the majority of Americans today and do not mean all Americans. There is a large and vocal minority, but, after all, it is a minority. The fundamental issue is stated with great clarity by Richard H. Rovere in a review of recent publications on Education.² He says:

² *New Books* by Richard H. Rovere, Harpers, February 1950. Rovere's essay is actually an extended review of several new books on education. The most important works seem to be: 1) *And Madly Teach* by Mortimer Smith, described by Rovere as "a crisp, biting study of the public school system ninety years after Horace Mann." 2) *Education Limited* by Gustav E. Mueller who, according to Rovere, "commits assault and battery on the philosophical underpinnings of education." 3) *The Education of Free Men* by Horace M. Kallen, whom Rovere classifies as "a true believer [in the Dewey School] who says that we still have a long way to go in 'restoring culture to vocation and vice versa'." 4) *The Market for College Graduates* by Seymour E. Harris, a Harvard economist, who predicts that in ten years or so we in this country will be training more men and women for the professions than the professions can possibly absorb.

The more one reads in educational philosophy, the more one is persuaded that, fundamentally, no such thing exists. There is no philosophy of education, there is only philosophy. Each man's views on a proper schooling turn out to be an extension of his view on a proper existence. In this sense, the boundaries between living and learning *are* wholly artificial. Those who wish us to go back to an older way of education really want us to go back to an older way of life. The character of each society's educational system is pretty rigidly determined by the society's needs and values. 'In every culture,' Kallen writes, 'the task of education is to realize the ideal of manhood it cherishes.' The task is generally well performed. Education, as Mueller says, 'is the enabling act whereby society secures the support of the oncoming generation for its own purpose.' This means in practical terms, that it makes little sense to talk about changes in the educational system unless the ground has already been prepared by a corresponding change in values outside the schools. The Deweyites may or may not be confused in their thinking about vocation or culture, but whether they are or not, the confusion is present in the American mind. As long as the majority of high-school students and their parents think, as a survey quoted by Smith shows, that the primary aim of education is How to Earn a Living, exactly that long will the system reflect the confusion.

I, too, am convinced that our present educational system is, by and large, precisely what most of us want it to be. Most students blithely go off to school because they want an education. So far so good. Now ask almost any student who turns up in college why he wants an education. He will reply that he knows or has heard he can get a better job if he has a college degree. There is no confusion in the mind of a student who wants an education which will primarily enable him to make a better living, to earn more money, to become an expert in one or the other of the many highly specialized fields. He wants only, or at best primarily, highly technical, vocational training and is apt to resent being forced to study any subject which does not directly lead to this goal. Such a student has no patience for the "frills", for the cultural subjects. He would probably define "cultural" as anything outside his immediate field. Nor does this eager student have much time for other subjects than those in his major field. The electives are getting fewer every year, the age of specialization is fast enveloping us. I know that educators claim they are constantly aware of the fact that it is, or should be, the goal of our schools to give our students a "well rounded education," that specialization should be built only on the broad base of a "general education," that vocational training, no matter how excellent, is not enough, that we must educate our young people to be, in the words of Kallen, "free men in a free society." But, to use another current term, this is most difficult to "implement." Time is of the essence, every field of learning is rapidly growing, no amount of integration makes it possible for the

student to indulge in sampling courses outside the immutable sequence prescribed in the official bulletin for his field. What is of grave concern to language teachers in this picture is the fact that more and more the modern languages are listed on fewer and fewer pages of the official bulletins. Consequently the question arises: What can be done about it? Those interested in languages can try to prove that languages do have utilitarian value. Many good citizens earn their livelihood solely through their knowledge of a foreign language, others earn more money because they know one or more foreign languages in addition to their special field. Furthermore, one can never tell when there will be another war, and it will surely be a global war. The last war found us linguistically quite unprepared and there was a frantic revival of language study. Most language teachers can recall at least one case of a former student who had studied a language as a "luxury" course and had then found years later this language an unexpected and useful tool in our grim and practical world. In other words, one never knows what subject can be of what use and when. Seriously, many cogent arguments for the utility of studying foreign languages can be and have been advanced. Then there are others based entirely on cultural values. Therefore there is little doubt that foreign languages will always have a place in the curriculum of our schools. What teachers of foreign languages are concerned about at the moment is that this share in the overall curriculum is, according to their belief, by no means in just proportion to the value they ascribe to the knowledge of a foreign language. They deplore the decline of interest in foreign languages, a decline which seems to be gathering momentum and shows no signs of being checked. In this age of science, in which the world is getting smaller as our communications and transportation improve amazingly day by day, interest in languages is rapidly decreasing. The time allotted a student who may be interested in languages is also shrinking.

This leads to the next problem I should like to mention briefly. In the two to three hundred class hours available for language study, it is hardly possible to do more than introduce the student to the subject. Language teachers have fewer students to teach and less time to teach them than is the case in many other fields. Therefore it is imperative that they do the best job possible in teaching. This involves things they must do and others which they must not do. One of the chief "don'ts", I believe, is this: Do not claim that miracles can be performed. Some foreign language teachers, convinced that the attacks on their favorite subject are unfair, allow themselves to be stampeded into a defense which consists mainly of making vague and extravagant claims of what can be accomplished with the students in the short time at their disposal. I am personally convinced that students remember as much French, German or Spanish after two semester spent in one of these classes as they do of Chemistry, Physics or Economics. But, that is a negative judgement.

It means merely that most of these students in all of these fields have not acquired a useful tool or a worthwhile skill. Little is gained and much harm can be done by trying to accomplish the impossible and by making claims which cannot be justified. Learning a foreign language is an enormously complicated process. Consider the time and the effort that is expended by every individual in learning his native language. Looked at from this viewpoint, it is amazing what can be accomplished in two years of language study. But even so, the student will not have obtained a speaking knowledge plus a reading knowledge plus a knowledge of the foreign culture. Language teachers must properly evaluate the task of teaching a language. To do this it is necessary to define and limit the objectives of the language courses most carefully and then to work out with equal care the methods which seem most suitable for achieving the objective selected and defined. If it is said the objective is a reading knowledge then careful consideration must be given the question of what the students are to read; if it is a speaking knowledge, what are they to speak; and if the students are to be taught something of the culture of the foreign country, what is meant by culture?

During the last war the ASTP not only brought about a tremendous and unexpected revival in language study, it also started the battle of the methods, a battle which seems to be still raging according to latest reliable reports. Roughly the line-ups are the Traditional or Reading Method versus the Conversational or Aural-Oral method. Neither side has apparently been lacking in ammunition or has been sparing in the use of it. And yet we cannot say that a clear-cut decision in favor of one or the other group has been reached. I mention this now because I stated that we must be most careful in selecting the right method if we wish to achieve our objectives. I do not intend at this time to get involved in the dispute, I merely wish to make a few general statements of some of the important facts as they come to mind.³ The Aural-Oral method, it seems to me, has suffered because it has, with few exceptions, not received a fair trial in the institutions which supposedly adopted it after the war. The Conversational method of the various schools where it is now employed is, in most cases, not the conversational method of the ASTP. It is usually merely a variation of it. Several factors legislated against the adoption of the full or genuine Conversational method. It is very expensive. The army trainees spent 17 hours per week in one language, two-thirds of this time in classes of 6-8 students. The method makes greater demands on the teacher, at least in some respects, than is the case in the reading method. It requires the utmost coordination between the two types of classes, that is, between Mimicry-Memory and between Drill classes. It requires special texts and special drill material. Due to such factors it is difficult to fit the full conversational method

³ For a full dress review and defense of the oral method, most ably and objectively presented see *An Investigation of Second Language Teaching* by Agard and Dunkel and *Second Language Learning* by Dunkel, Ginn and Company.

into a civilian program. Nevertheless many institutions have adopted at least some features of the method. Some few have set up an intensive conversational program. And much discussion and even heat has been generated by the champions of the two methods. The status of the battle, however, is still in doubt and might be described in this fashion. The exponents of the traditional method can be heard to say with considerable glee and some justification: We knew it all along, there is nothing to this so-called new method; the good old fashioned way is still the best and we are glad we stuck to it. Give us a student for 8, 10 or 12 hours in class and let us teach him in the traditional way and we can guarantee results which will top any that can be achieved by the conversational. The exponents of the conversational method will answer that where their method has been employed correctly and fully the results have been excellent. It is true, I believe, that some of the exponents of the conversational method have gone too far in their claims. A student can be quite fluent in a conversation which he has memorized and on which he has spent hours doing variation drills. He can ask for directions, look for a room, even talk about art and music and do it in such a way that he might be taken for a native — that is, a native who speaks a weird dialect or has been away from his native country for a few decades. But as soon as the conversation shifts to a topic he has not memorized or as soon as he is confronted by material in difficult prose form he is apt to break down miserably. Method alone is not enough. Whatever the method, it is still vocabulary, or, more precisely, the lack of vocabulary that gives the student of a foreign language the most trouble. In summary it might be said that this has been found to be generally true. An intelligent student who is highly motivated and eager to learn the language will do so amazingly fast and will by far outstrip a dull student who despises the subject. Give the bright student a good teacher who knows his subject, who has had training and experience in teaching it, who can help the student acquire some knowledge of the foreign culture because he is a cultured person himself, and — what have we? We have reached a kind of utopia in the field of language teaching and we have also reached the level of unrealistic, unscientific dreaming. It is especially unrealistic and unmotivated dreaming in view of the general status of foreign languages in our educational system which is organized to achieve utilitarian rather than general cultural goals.



BOOK REVIEWS

Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte,

H. P. H. Teesing. *Groningen and Batavia: J. B. Wolters' Uitgeversmaatschappij, 1949, 146 pp. fl. 4.50*

Obviously the pendulum has in recent years swung away from the historical treatment of literature to an interpretation and evaluation of the individual work of verbal art. Among the Germanists of this country Viëtor advocated such a reorientation at the MLA convention of 1944 (cf. *PMLA*, LX, 899-916); and since 1943 the Swiss *Trivium* has been stressing this aspect of literary research. Precisely the historian of ideas, trained to regard new modes of thinking as attempts to correct unbalanced situations, will be open-minded regarding such emphasis on the poetic creation as an artistic organism rather than a historical document. Furthermore: By their fruits ye shall know them — and some of the fruits (e.g., in *Trivium*) have been excellent.

When, however, the new attitude hardens into pontifical condemnation of the historical approach, as has been the case, then a strong protest is in order. It is sterile to limit "Literaturwissenschaft" to "Literaturgeschichte"; it is narrow to banish the latter from the former. The historical and the analytical (normative, systematic) are simply two distinct (though not isolated) things, as is suggested by the parallel case of political history and political science, which are recognized as different disciplines, yet accept and enrich each other. Similarly every work of verbal art may be regarded within the systematic or the historical frame of reference; both are valid. And let each scholar utilize his specific talent to the fullest degree. Here, too, one may apply the words of the apostle: "All members have not the same office," but rather "gifts different according to the grace that is given us." Only he who follows his own bent will be effective.

It is from these problems that Teesing's book takes its departure. The pros and cons are discussed with admirable open-mindedness and lucidity. He, too, demands that the historical and the normative-aesthetic approach should supplement each other. In a restrained polemic

he vindicates the former against its detractors. Excellent is his formulation that historical research should elucidate (erhellen) rather than explain (erklären) the work of art. And he identifies himself with Jakob Burckhardt's remark that every great creation of the human spirit partakes of the historical and the timeless, the eternal, at the same time.

Given the validity of the historical approach, periodization is inevitable as an attempt to organize chaos into cosmos. Teesing's entire analysis of the possibilities and difficulties here presenting themselves is masterful; he meets every objection, examines every complexity. He never has simple answers; he is a thorough-going empiricist without in any way being a dogmatic positivist. — His critical discussion centers on German contributions, both because he feels most familiar with them and because the entire complex has been preëminently a concern of German scholarship.

Emphatically Teesing rejects the "realism" (in the scholastic sense) of Cysarz and Joël, who regard periods as metaphysical entities or emanations, distinct from, and superior to, the single historical phenomena in which they empirically manifest themselves. Rather, they are patterns which we devise in order to produce a modicum of order and comprehensibility in an otherwise chaotic jumble of facts; the author points out that in this respect they do not differ essentially from any other historical concept — all are in the last analysis based on the selection of certain "significant" facts, i.e., facts which lend themselves to mutual correlation. Such syntheses, however, always remain tentative and subject to revision; the cores are fairly definite, the peripheries blurred. Hence, definite cesuras between periods are impossible. And yet the latter are as real as the stages of the individual human life; like the latter, they are characterized not so much by the presence or absence of single factors as by complex configurations in which many factors (individually also present elsewhere) appear in a certain peculiar correlation and integration.

Considerable discussion is devoted to the problem of the generation or age-group as a factor of periodization. Re-

jecting the primitive, biologicogenealogically founded theories, Teesing finds much to praise in Karl Mannheim's and Julius Petersen's contributions. On the whole, however, he seems more skeptical with respect to the applicability of the principle than the present reviewer, who regards it, at the very least, as an indispensable corrective supplement to the concept of "period" in the conventional sense. Instead of having "etwas Starres und Unhandliches an sich," it rather, if handled circumspectly, makes for flexibility and increased differentiation. In this connection I may perhaps point to my own discussion of the problem in *PMLA* (LI and LII, 1936-37), which, together with some other American contributions, seems to have escaped the author's attention. His objections to the age-group principle are of a twofold nature: it cannot free itself from a biological element — but in the hands of Petersen and Mannheim it does just that; it neglects the factor of continuity, tradition — but Petersen, e. g., recognizes the possibility that a new age-group may represent synthesis or intensification (*Steigerung*), rather than revolutionary antithesis.

In discussing the causation of change in literary history, Teesing proclaims himself a pluralist: it has to be sought on a variety of levels (stylistic, philosophical, sociological, etc.), according to the individual circumstances of each case. "Gegen diesen fortwährenden Wechsel des Standortes und damit auch genau genommen der Methode . . . läßt sich gewiß manches einwenden. Aber dennoch glaube ich, daß dem Historiker nichts anderes übrig bleibt. Nur so kann er der Vielheit der in der Geschichte wirkenden Faktoren irgendwie gerecht werden." Teesing does, however, plead for increased emphasis on factors indigenous to literature as such, on the challenge to the artist by art itself. Thus, e. g., the rigidity of naturalism as an artistic instrument should not be overlooked in discussing its short duration and early replacement by symbolism. In the last analysis, Teesing says, historical causality eludes us anyway; all that can be attained is an "understanding" of each resultant configuration ("Strukturzusammenhang").

Teesing would welcome a stronger emphasis on "Stilgeschichte" (as there traditionally has been in the formative arts) because only thus the artistic nature of

literature would receive its full due. I am especially in accord with him when he advocates the study of characteristic vocabularies. He readily admits that he is not sure whether the "stilgeschichtliche" method would provide adequate principles of periodization, but the attempt should be made; meanwhile we shall have to rely heavily on the history of ideas. This reviewer would add that a strong stress on general intellectual history seems, after all, entirely natural in the study of literature, since verbal art expresses ideas and attitudes explicitly as well as implicitly; literature is much closer to the conceptual than are the other arts.

With regard to the problem of national versus international history of literature, and of history of literature versus cultural history in general, Teesing insists on the priority of localized syntheses; only after a limited structural principle has proved its heuristic value may a cautious extension be tried—again: heuristically.

This is an eminently thoughtful, intellectually honest study; it combines speculative imagination with sober analysis. One might wish that the author had concluded his discussion by essaying an actual periodization of German literary history. But he wants to raise questions, not give answers: "Wir haben unseren Zweck erreicht, wenn dem Leser das Periodenproblem . . . nach der Lektüre als noch etwas problematischer erscheint, als es ihm vorher schon war."

—Detlev W. Schumann

University of Illinois.

The German Novel, 1939-1944,

H. Boeschenstein. University of Toronto Press. 189 pp. \$3.25

This remarkable book bears witness both to the magnificent digestive system and to the Napoleonic generalship of its author. The physiological metaphor had better not be pursued beyond saying that the author has taken in some four hundred recent German novels and that, like an elephant thriving on a diet of hay, he has extracted the nourishing substance from tons of low-grade feed. As for the military metaphor, Professor Boeschenstein's manner of marshalling so large a body of material is quite beyond praise. He finds that the German novelists of the lustrum he has studied lack enterprise in matters of structure and language. They have lost touch with

the wider European development which has produced such interesting experiments as the flashback and the stream of consciousness techniques, and they fail — with rare exceptions — to tap the resources of the spoken language, as has been done so successfully by American novelists. As a consequence their work is interesting mainly for the subject-matter it treats and for the spirit informing it. Mr. Boeschstein deals with the former aspect in seven chapters packed with information and astute comment. Peasant life is an easy first in subject-matter preference, with history ranking second. The old German favorites — the educational novel and the novel about artists — are amply represented, while proletarian life, foreign countries, medicine, and technology have also attracted more attention.

Far more important than the subjects discussed is the manner of discussion. Mr. Boeschstein dismisses the Nazi and semi-Nazi novelists with few words, letting them down gently in most cases. Only when he is faced with total depravity or criminal stupidity does this Christian humanist lay aside the weapons of humor and irony and call down on the offenders the thunder which they so richly deserve. The general tenor of the book, however, is one of cautious optimism. The investigator finds that the Western tradition has survived the years of Nazi rule and of total war. He finds an actual revival of the intellectual novel, sympathetic treatments of other nations, much concern with the underprivileged, and religious novels of a diversity and quality which testify to a vigorous spiritual life. Optimism and cheerfulness, officially prescribed by the regime, have been transmuted into spiritual serenity in Georg Rendl's *Ein fröhlicher Mensch*, Georg Schwarz's *Leben eines leutseligen, gottfröhlichen Menschenfreundes*, and Hans Löscher's *Das befreite Herz*; while on the other hand the „Angst“ of the existentialists is not only powerfully presented by several novelists but also conquered in Werner Bergengruen's *Am Himmel wie auf Erden*. And if the novelists tend to neglect social and political problems in favor of personal and ethical questions, some at least have written (necessarily veiled) denunciations of dictatorship, of which Ernst Jünger's *Auf den Marmorklippen* has become the best known.

The service Mr. Boeschstein has rendered by his sensitive sifting may,

perhaps, be illustrated best by noting the titles which the reviewer has put on his reading list. William von Simpson's two-volume generation novel, *Die Barrings* and *Der Enkel*, is of European scope not only in its subject-matter (the family has an English as well as a German branch) but also in continuing the tradition of Fontane, Thomas Mann, and Galsworthy. Böttcher's *Krach im Vorderhaus* and Fechter's *Der Herr Ober*, both laid in Berlin, are unique in that the one draws on the racy vernacular of that city, while the other explores a neglected social and professional stratum. Strenger's *Strom aus der Erde* is a "truly outstanding" novel about a German in America, based on biographical material. Among the historical novels, Rombach's *Der junge Herr Alexius* would seem to be the most appealing because of its common sense and careful documentation, while Erika Mitterer's *Der Fürst der Welt*, Gierer's *Geschlechter am See*, and Leip's *Das Muschelhorn* paint pictures of the Middle Ages which remind us that ours is not the only tormented age the world has known. Novels chronicling more recent events are Stahl's *Langsam steigt die Flut* and Diesel's *Autoreise 1905* — the latter a "masterly presentation". Hoepner's and Schaper's stories about repentant murderers seem noteworthy both for their narrative skill and for their topical relevance, but it was left to a woman, Editha Klipstein, to write the broadest and most lucid analysis of the intellectual and moral situation of her time and her people. The title of her novel, *Der Zuschauer*, hides an active concern with, and a grasp of, the modern situation which appear to leave far behind the recent works of such established authors as Winnig, Stehr, Strauss, Weigand, Trenck, Hauptmann, and even Carossa. Mention should finally be made of Bruno Brehm's *Die sanfte Gewalt*, a novel which has that rarest of virtues — unforced, gentle humor.

—Heinrich Henel

University of Wisconsin.

Gerhart Hauptmann Jahrbuch 1948.

Edited by Felix A. Voigt. Verlag Deutsche Volksbücherei. Goslar, 1948. 268 pp.

Since the Gerhart Hauptmann Jahrbuch was discontinued after the second volume in 1937, the revival of the yearbook under the competent editorship of Felix A. Voigt is a contribution which will be welcomed by all Hauptmann scholars.

Unfortunately, this volume is again called *Band I* without the distinguishing designation *Neue Folge*; this duplication will, no doubt, cause some confusion in the future. To be sure, in its outward appearance and format, it is radically different from its forerunners.

Following the pattern set by the previous yearbook, the present issue serves as a medium for making available a first publication from the Hauptmann Archives. It also contains several essays by well-known Hauptmann critics, three reports of personal contacts with the poet, and an interesting bibliographical sketch. The reprinting of articles which are not generally available, is a welcome feature, though the inclusion of selections from the now accessible *Das gesammelte Werk* would not seem equally justified.

The first act of the fragment *Jubilate* is a hitherto unknown dramatic precipitate of the Anna Grundmann episode. The heroine here is named Eveline, and the poet represents himself in the figure of Gotthold Wurst, a student of medicine. In an accompanying article, Felix A. Voigt dates the fragment as of 1892 and also gives more detailed information than he had included earlier in his *Hauptmannstudien*, about other unpublished dramatic sketches dealing with the Lederose experience. Biographical data are also contained in the essays *Lauchstedt 1912* by Fritz Bremer, *Mit Gerhart Hauptmann in Dresden, Aus meinem Tagebuch von 1943* by Rolf Italiaander, and *Gesellige Stunden mit Gerhart Hauptmann* by Edmund Glaeser, the latter dealing with visits at the Wiesenstein between 1939 and 1944.

S. D. Stirk's article *Aus frühen "Weber"-Kritiken* is a fine compilation of data on the reception of this early drama. C. F. W. Behl presents a searching analysis in *Die Metamorphosen des alten Wamm*, and Gerhart Pohl in *"Die süße Frucht, die alle Schmerzen aufwiegt"* writes briefly on the women in Hauptmann's works. Poetic tributes, some reprinted, are by Hermann-Neiße, Eulenberg, and Koenigsgarten; reprinted essays by Voigt, Bab, and Reichart; *Miszellen* by Weigand and Stirk. Of singular value to the researcher of the later years is the bibliographical material presented by Wilhelm Studt. In a running description, he mentions the most important publication by and about the poet which have appeared on both sides of the Atlantic since the end of the war. One slight error stands in

need of correction: The date of the first performance of *Agamemmons Tod* and *Elektra* is erroneously given as September 19, 1947, on p. 239, but correctly on p. 253 as September 10, 1947.

Some text illustrations and eight fine plates enhance the book. Especially interesting are the photographs of the Hannele statue by Thorak, and of the death-bed drawing by Rülke. Considering the tremendous difficulties that German publishers still face, the *Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch 1948* may be called an attractive little volume, and we hear with satisfaction that succeeding issues are in preparation.

—Siegfried H. Muller

Adelphi College.

Menschen, Städte und Jahre.

Berichte / Anekdoten und Geschichten, F. C. Weiskopf. Wien. Continental-Edition, A. Söxl. 1950. 255 pages.

Under this almost benign title are gathered together a decade's array of anecdotes from courts, concentration camps and occupied towns — as well as several more sustained stories of less macabre texture — which add up to a fairly thorough documentation of an era. That the brutality therein does not flatter the *soi-disant* human race is balanced by the lessons of simple bravery, high courage and supreme humanity in the face of depravity and barbarism.

Frankly, two questions worried the reviewer. Disregarding biased readers, will Mr. Weiskopf's evidence against Nazism break down under its own sheer weight (via a natural revulsion against horror) and arouse skepticism? "I don't believe it" is so easily said. And will others not say: "To be sure, this happened, but it were better forgotten"?

The only really proper answer can be found in the book: its ghosts, its memories, its pathos. "It can't happen again" were as false as "it can't happen here." In its own sometimes harsh way, the book's aim revives Faust's: *"die Menschen zu bessern und zu bekehren."*

—Herman Salinger

Grinnell College.

Arno Holz Briefe.

Eine Auswahl herausgeg. v. Anita Holz u. Max Wagner. Mit einer Einführung von Hans Heinrich Borchardt. München R. Piper & Co. 1948. 308 Seiten. Mit dreizehn Abbildungen und 3 Facsimile-Beilagen. Halbleinen Preis M. 12.50.

Bei der Lektüre dieses Buches erwachen alte fast verblaßte Schatten wieder zu vollem Leben, d. h. für jeden Leser, der noch den Aufstieg des Naturalismus und die ihn begleitenden Kämpfe in jüngeren Jahren miterlebt hat. Die Auswahl aus den Briefen und die Einleitung Hans Heinrich Borcherdts ergänzen sich aufs beste. Arno Holz (1863-1929) gehörte der Generation Gerhart Hauptmanns an und er wurde der Führer der radikalen Richtung unter den Jüngsten, die in den achtziger und neunziger Jahren eine totale Umwälzung in der Dichtung anstrebten: die letzten Scheidewände, die Kunst und Leben trennen, sollten fallen. Wie technische Neuerungen das Leben umgestaltet zu haben schienen, so will man auch von der Technik her die Dichtung umgestalten. Was Papier war, soll Leben werden. Man überschätzte wohl die Bedeutung der Technik. Man will nicht sehen, daß diese nur die äußere Schale, nie den inneren Kern berührt. Es waren wirre revolutionäre Zeiten. „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“ Dies Zarathustrawort könnte als Motto für die ganze Epoche und deren Streben stehen. Das Chaos war da und brodelte mächtig. Aber der tanzende Stern ist ein unerreichbares von aller Wirklichkeit fernes Ziel. In seinen theoretischen Schriften läuft Arno Holz Sturm gegen alles Veraltete, Morsche, Halbe, oder was er dafür hielt, was nicht ganz seinen radikalen Forderungen zu entsprechen schien. Betrachten wir die Briefe! Holz verachtet Gerhart Hauptmann, ob es nun um *Rose Berndt* oder um *Und Pippa tanzt* geht: den glaubt er bequem in die linke Westentasche stecken zu können. Arno Holz glaubt an seine künstlerische Sendung und Berufung: er hat „die beste bisherige Komödie (*die Sozialaristokraten*)“ geschrieben, ebenso „die beste bisherige Tragödie“ (*die Sonnenfinsternis*). „Ich habe heute das Höchste in der Hand, was bis jetzt *Lyrik* geleistet“. Unter den Germanisten hält einer zu ihm: Otto Eduard Lessing, damals Professor in Smith College, und seinem Andenken widmet die Witwe das Buch. Über ein Drittel der Briefe hatte er schon ausgesucht und für die Ausgabe vorbereitet, als er Ende 1941 starb.

Man liest diese Briefe nicht ohne Anteilnahme, ja, etwas wie tragische Ergriffenheit stellt sich ein bei der Betrachtung dieses Menschen- und Künstlerschicksals. Die Hybris, die sich in den

eben zitierten Aussprüchen aus den Briefen ausspricht, geht mit konsequenter Folgerichtigkeit aus dem Kampf um die bare Existenz, aus dem vergeblichen Ringen um Anerkennung hervor. Man schaue sich die Züge dieses Menschengesichtes an, zumal der späteren Bilder und der Totenmaske. Und lese dann die Verse, die Borcherdts in seiner Einführung aus des Dichters Lied „An die Erde“ zitiert:

Mein
hohes, volles,
rauschend, tausendtönig zitternd,
buntes
Lied von ihr
zersprang . . . verklang.
Gelang!!

Kein anderes Buch dürfte so geeignet sein in die Dichtung jener Jahre und in das Streben dieses Dichters einzuführen als diese Auswahl aus den Briefen mit der Einführung Borcherdts.

—Friedrich Bruns

University of Wisconsin.

Deutsche Dichter, 1700-1900.

Eine Geistesgeschichte in Lebensbildern. Erster Band: Vom Beginn der Aufklärung bis zu Goethes Tod. Emil Ermatinger. Verlag: Huber und Co., Frauenfeld, 1949. 432 Seiten. Preis: Fr. 24. —

Die Geschichte der deutschen Literatur wird immer wieder neu geschrieben, aber selten ist es einem Gelehrten vergönnt, nach jahrzehntelanger Beschäftigung mit ihr zum Abschluß eine Gesamtdarstellung bieten zu können, die gleichsam eine Zusammenfassung eines ganzen Lebenswerkes darstellt. Dieses neueste Werk von Professor Ermatinger darf füglich als eine derartige einmalige Leistung betrachtet werden. Das Ziel dieser *Geistesgeschichte in Lebensbildern*, von der hier der erste Band vorliegt, ist: Im Zeitraum von 1700 bis 1900 das Leben der Dichter zu schildern und gleichzeitig damit die seelischen Kräfte und geistigen Ideen aufzudecken, die die Entstehung ihrer literarischen Produkte bedingten. Die Darstellung führt in jedem Falle von dem Dichter bis zur Schwelle seiner Werke; auf deren Einzelgeschichte und Formanalyse wird verzichtet. Dieser erste Band beginnt mit dem Zeitalter der Aufklärung und behandelt in seinem ersten Teil die folgenden Kapitel: 1. Zwischen Barock und Aufklärung (Biedermann, Gryphius, Zesen, Grimmelshausen, Hofmannswaldau, Lohenstein); 2. Vernunft und Glaube (Günther, Brockes, Haller); 3. Glück und Tugend (Gellert, Hagedorn, Gleim,

E. Chr. v. Kleist, Geßner); 4. Klopstock und die Empfindsamkeit; 5. Wieland und die Ironie; 6. Lessing. Im zweiten Teile des Bandes kommen zur Behandlung; 1. Der Kampf gegen den Rationalismus (Hammann, Herder); 2. Talent und Genie (Nicolai, Gerstenberg, Leisewitz); 3. Kraftgenies (Schubart, Bürger, Maler, Müller, Heinse); 4. Gemütvolltes Landleben (Claudius, Hölty, Voss, Stolberg); 5. Goethes Jugend; 6. Goethe und seine Freunde im Sturm und Drang (Lenz, Klinger); Goethe in Weimar; 8. Goethe in Italien und Weimar bis zu Schillers Tod; 9. Goethe im Alter.

Das Werk ist keine bloße Aneinanderreihung von Einzelbiographien; trotz der sorgfältigsten Beachtung aller Einzelzüge im Leben und Schaffen der einzelnen Dichter werden in jeder Biographie die großen Linien der betreffenden literarischen Epoche deutlich, und der Verfasser bietet dem Leser Beschreibungen der geistig-seelischen Zusammenhänge von

Dichter und Werk, der philosophischen Grundlagen und der gesellschaftlichen Stellung des Dichters. Werk und Mensch erscheinen als Einheit und finden dadurch eine gültige Begründung. Alles Trocken-Wissenschaftliche ist vermieden, und eine in jahrzehntelanger Forscherarbeit erworbene intime Stoffkenntnis verbindet sich hier mit einer starken Gestaltungskraft und einer klassischen Einfachheit der Darstellung und macht das Lesen in diesem Buche höchst spannend, anziehend und gewinnbringend für den Studenten in unsern Colleges und Universitäten, und auch dem in der deutschen Dichtungsgeschichte Bewanderten werden beim Lesen vertiefte Zusammenhänge aufgehen. Es ist im ganzen genommen ein schönes und wertvolles Werk, das sich würdig den zahlreichen Veröffentlichungen des bekannten und geschätzten schweizer Gelehrten an die Seite stellt.

—R. O. Röseler

University of Wisconsin.



TABLE OF CONTENTS

Volume XLII	March and April, 1950	Nos. 3 and 4
Ernst Jüngers abendländische Wendung / William H. Ray	129	
Schillers Lebenshaltung / Joseph Bauer	141	
Eichendorff's "Eine Meerfahrt" / Bernhard Ulmer	145	
Hauptmann and Bachofen / F. B. Wahr	153	
Blankenburg's Advocacy of Shakespeare / Margarethe C. Schiola	161	
Urfaust oder Ururfaust / Werner Richter	166	
Modern Foreign Languages Today / S. M. Riegel	178	
Book Reviews	184	

For reading FAUST earlier

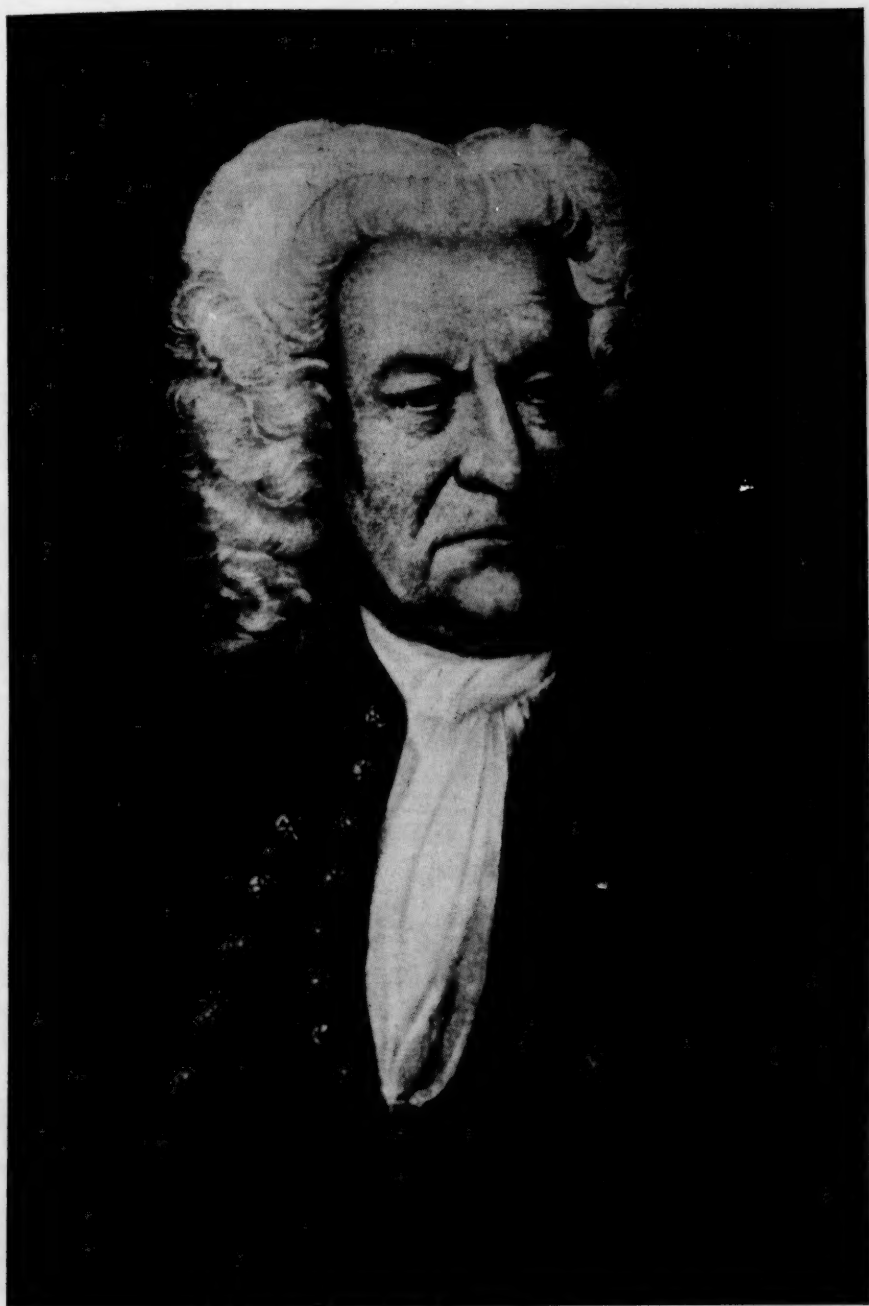
HEFFNER, REHDER & TWADDELL'S

FAUST Vocabulary

- A separately published German-English vocabulary to Goethe's FAUST
- To enable students to read the poem at an earlier stage of competence in German than is usual
- Complete in scope and detailed in attention to meanings of words in their specific context, line for line



D. C. HEATH AND COMPANY



Johann Sebastian Bach

Sonata *Em* a Violino Solo senza Basso di
J. S. Bach

A handwritten musical score for a violin sonata. The title at the top reads "Sonata *Em* a Violino Solo senza Basso di J. S. Bach". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a fluid, handwritten style with many slurs and ties. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The final staff ends with a double bar line and the word "Fine" written below it. There are some additional markings at the bottom left, including a large "V" and some smaller notes.